

Zwischen Luft und Erde

Ort, Raum und Atmosphäre

in Herman Bangs *Am Weg, Tine, Sommerfreuden* und
Johannes V. Jensens *Himmerlandsgeschichten*

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät

der
Universität Zürich

vorgelegt von

Caroline Ballebye Sørensen

Angenommen im Herbstsemester 2018

auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus

Prof. Dr. Klaus Müller-Wille (hauptverantwortliche Betreuungsperson)

Prof. Dr. Dan Ringgaard

Zürich, Juni 2020

Mellem luft og jord

Sted, rum og atmosfære

i Herman Bangs *Ved Vejen*, *Tine*, *Sommerglæder* og
Johannes V. Jensens *Himmerlandshistorier*

Afhandling

til opnåelse af doktorgraden ved
Philosophische Fakultät
Universität Zürich

Caroline Ballebye Sørensen

Godtaget til udgivelse i efterårssemesteret 2018 af
Prof. Dr. Klaus Müller-Wille og Prof. Dr. Dan Ringgaard

Zürich, juni 2020

Indholdsfortegnelse

	Side
I Sted, rum og atmosfære	
Indledning	9
Togets påvirkning af stationsbyen i <i>Ved Vejen</i>	10
Georg Simmels urbane nerveliv	13
Moderniteten som erkendelsesform	16
Teoretiske indgangsvinkler til sted, rum og atmosfære	18
Rumlig erfaringsdannelse som analytisk rammesætning	21
Fra formalisme til receptionsæstetik	23
Empirisk optakt	26
Forskningshistorisk afsæt	27
 II Teknologi, krop og landskab i <i>Ved Vejen</i>	
Stationsbyens stille eksistens	31
Det gode hjemsted	33
Stationsbyens bevægelsesrum	35
Atmosfærisk betydningsdannelse	37
Katinkas livsrum	39
Atmosfære som rumlig erkendelsesform	41
Årsmarkedets urbane affekt	44
Stationsbyens kropsbegærlige omgangsform	48
Den nostalgiske følelse	50
Dødskampen mellem krop og ånd	53
Stationsbyens mekaniske kropskultur	57
<i>Ved Vejens</i> bevidsthedsskred fra ånd til krop	58
 III <i>Tines</i> atmosfæriske krigsførelse	
Fra kropskultur til krigslandskab	61
Krigens landskab	62
Romanens stabile symboler	64
Patriarkat på glatis	68
Stedets opløsning	71
Krigens normative pauserum	75
Bøllings apokalyptiske landskab	77
Den indre krig	80
Affekternes organisering	84
På herrens mark	86
Krigens epistemologi	89

IV Kropskultur i *Sommerglæder*

Fra følsom resignation til munter badeby	93
Købstad i bevægelse	94
Badebyens kulturelle kapital	98
Købstad uden landskab	103
Sanseløs provins	106
Romanens rumlige dominoeffekt	109
Kunstens opbyggelighed	111
Herman Bangs sociale rum uden landskab	115
Den antimoderne provins	117
Stedet i Herman Bangs øvrige værker	119

V Geologi og landskab i *Himmerlandshistorier*

Himmerland i bevægelse	121
„Himmerlands Beskrivelse”	122
Ludwig Klages’ moderne civilisationskritik	126
En himmerlandsk oprindelsesmyte	128
Det lokale Himmerland og verden	130
Geologisering i „Tordenkalven”	134
Naturen stærkest i „Lindby-Skytten”	139
Zoologisering i „En Beboer af Jorden”	144
Kreaturlighed i „Søndagmorgen” og „Ane og Koen”	146
Himmerland som økologisk kraftfelt	149

VI Himmerlands mørke natur

Fra jord til luft	153
Dødens mørke i „Oktobernat”	155
Mørkets andethed i „Tre og tredive Aar”	159
Bevidsthedsmørket i „Cecil” og „Thomas i Spanggaarden”	163
Bevidsthedens arkitektur i „Vandmøllen”	167
Mørk økologi i „Udflyttergaarden” og „Den stille Mogens”	170
Dogmatisk naturbeherskelse i „Hr. Jesper”	173
Det regressive Himmerland i „Julefred” og „Syvsoverne”	176
Den snævre verden i „Prangeren” og „Bakmandens Hund”	178
Historiens dybe sammenhæng i „Pigen fra Hvorhvarp”	179
Himmerlands mørke økologi	182

VII Himmerlands udviklingshistorie

Moderniteten vinder ind	185
Himmerlands åbning mod verden i „Wombwell”	186
Graabølle set fra oven i „Kirstens sidste Rejse”	192
Følsom tilpasningsevne i „Mortens Juleaften”	197
Opdrift i „Jens”, „Guldgraveren” og „Bo’l”	198
Fænomenologi og myte i „Jørgine”	202
Genealogi og verdenssyn i „Jens Jensen Væver”	207
Arkæologiske spor i „Spilmanden”	210
Himmerland som erindringslandskab	211
Himmerlandske dybdespor i Johannes V. Jensens forfatterskab	212

VIII Modernitet mellem luft og jord

Den moderne erfaring og stedet	215
Udsyn	218

Anvendt litteratur

Primærlitteratur	221
Sekundærlitteratur	221
Lebenslauf	229

I Sted, rum og atmosfære

Indledning

Stedet har inden for den seneste årrække indtaget plads i litteraturforskningen og er centralt placeret i denne afhandling. At interessere sig for stedet i den skønlitterære analyse er at interessere sig for relationen mellem menneske og verden og for de erkendelsesformer, litteraturværket på æstetisk vis etablerer. Den menneskelige tilstedeværelse i verden konkretiseres ved at tage ophold på stedet, færdes i dets rum og erkende det gennem en vejrlig og stemningsmæssig atmosfære. Den epistemologiske funktion trækker stedet, rummet og atmosfæren væk fra rollen som kulisse for et plot og frem i forgrunden som aktører, der udstikker rammerne for værkets livsverden og desuden strukturerer denne afhandlings analyse.

I de følgende otte kapitler skal det handle om den stedlige, rumlige og atmosfæriske konstituering og betydning i Herman Bangs *Ved Vejen* (1886), *Tine* (1889), *Sommerglæder* (1902) og Johannes V. Jensens *Himmerlandshistorier* (1898-1950). Min motivation for sammenstillingen af netop disse værker er deres umiddelbart fælles stedlige og litteraturhistoriske afsæt foruden en forestilling om, at Bang indsætter sine romanpersoner i sociale rum konstitueret af luft og forandring, mens Jensens *Himmerlandshistorier* forbinder sig til jord og forankring. Forskellen i luftens og jordens stoflighed danner afsæt for afhandlingens hovedtese om, at Bangs rumliggjorte provinsfremstillinger er mere moderne end Jensens landlige himmerlandshistorier.¹ Mellem luftens labile atmosfære og jordens faste materialitet er der teoretiske betydningslag at finde, som jeg i dette første og indførende kapitel vil vise vej ind i.

I min omgang med værkerne interesserer jeg mig for både form og indhold. Jeg går til mine analyser ud fra en todelt undertese om, at Bangs tre romaner ikke som Jensens himmerlandshistorier er lokalt forankrede, men at værkerne mødes i en fælles bestræbelse på at overskride en stedlig virkelighedserfaring.² Dermed forbinder

¹ Begreberne *moderne* og *modernitet* benyttes oftest ud fra en litteraturhistorisk forforståelse af en nutid, som ifølge romanisten Hans Robert Jauß tager sin begyndelse i midten af 1800-tallet med Baudelaire's storbydigtning som markering af et brud på det klassiske, evigt skønne og tidløst gyldige (Jauß 1970, side 15). Forforståelsen er udtryk for en epoketænkning, der i Skandinavien repræsenteres af det moderne gennembrud, men som problematiseres af Jauß. I stedet fremstiller han det modernes begrebshistorie fra antikken over oplysningstiden til Baudelaire's æstetiske selvforståelse for at påpege, at moderniteten i mindre grad skal opfattes som antitese til romantikken eller – som i Walter Benjamins forståelse – antikken og i højere grad som markering af en ny tendens (Jauß 1970, side 55). Når jeg herfra bruger de to begreber, er det ud fra et historisk punktnedslag i tiden før og efter 1900, hvor afhandlingens analyseeksempler blev udgivet. I de enkelte analyser kan jeg således undgå at være forudfattet i forhold til den tradition, værkerne måtte skrive sig op imod.

² Som samfundsstruktur forbinder det moderne sig til en særlig idéhistorisk livsindstilling, hvor flere forhold skal være etableret, før et samfund kan betegnes moderne. Det drejer sig om menneskets naturbeherskelse, dets selvbestemmelse i forhold til andre mennesker og til

mit analyseemne sig til en interesse for at betragte den menneskelige væren gennem dets omgivelser, og som er en interesse, der siden årtusindeskiftet har været under etablering i litteraturteorien.

Afhandlingens emnefelt knytter sig til den stedlige oplevelse og erkendelse af de samfundsmæssige modernitetsprocesser, der finder sted i Danmark omkring år 1900, og som løsner livspraksis fra det lokale sted.³ På trods af den geografiske og historiske fællesnævner betragter jeg dog ikke mine analyseeksempler som realstedlige repræsentationer af en historisk tid, men som fiktionsværker. Jeg går til mine analyser ud fra en formalistisk tilgang, der har som udgangspunkt, at hverken Bangs jyske rammesætning eller Jensens Himmerland lader sig transponere til et realgeografisk kort eller et konkret punktnedslag på en historisk tidslinje. Mit ærinde med den sammenlignelige tekstlæsning har derimod som målsætning at fremvise, at stedet i det pågældende analyseværk ikke er en selvhvilende kategori uden for teksten, men dannes af tekstens egne strukturer. Det skal således ikke alene handle om, hvad teksten siger, men også hvordan.

Mit analyseemne tilgodeser den litterære produktion af rum, som litteraturens rumlige former generelt og med fordel kan betragtes ud fra, men bevæger sig ikke nærmere ind i genrekonstituerende begrebsafklaringer. I stedet åbner mit stedlige, rumlige og atmosfæriske fokus for en modernitetshistorisk fælleserfaring på tværs af ismer, strømninger og epoker.⁴ Mit fokus sætter sig i sit teoretiske udgangspunkt imod stabiliserende kategorier for at give plads til det dynamiske erfaringsrums udtryk. Åbningsscenen fra Bangs *Ved Vejen* skal herfra føre hen mod afhandlingens teoretiske, metodiske og empiriske grundlag.

Togets påvirkning af stationsbyen i *Ved Vejen*

Bangs roman *Ved Vejen* (1886) åbner *in medias res* i en mindre og unavngiven jysk stationsby med en hverdagspraksis indrettet efter togets køreplan. Indledningsvis er stationsforstander Bai mål for opmærksomhed, mens et større persongalleri kort efter udfolder sig på perronen:

religion (Schanz 2003, side 132). Som min teoretiske indføring senere viser, tager jeg i min komparative tilgang til Bangs og Jensens værker blandt andet udgangspunkt i Bruno Latours kritik af, at mennesket endnu ikke har sat sig til herre over sine omgivelser og derfor endnu aldrig har været moderne.

³ Bauman 2012, side 8.

⁴ Jeg er ikke ene om at læse ud fra erfaring frem for isme. I *Horden* fremstiller Hans Otto Jørgensen 13 digterportrætter af kendte og knap så kendte mandlige og ikke mindst kvindelige forfattere fra det moderne gennembrud. Bogen er ingen videnskabelig afhandling, men der ligger ligeledes en komparativ indstilling til grund for værket: „Vi har naturalisme og realisme og impressionisme som litterære udtryksformer til opfyldelse af gennembruddet [...] Sådan plejer vi at dele det ind. Ofte er der imidlertid samme kunstneriske bestræbelse hos forfattere, som af litteraturhistorien er blevet rubriceret i hver sin isme” (Jørgensen 2015, side 9).

Stationsforstanderen skiftede Frakke til Toget.

– Satan til lidt Forslag i Tiden, sagde han og strakte Armene. Han havde blundet saa smaat over Regnskaberne.

Han fik tændt en Cigarstump og gik ud paa Perronen. Naar han gik saadan op og ned, stram i Tøjet, og Hænderne i begge Jakkelommerne, saá man Løjtnanten endnu. Ogsaa paa Benene, de havde beholdt Rundingen fra Kavalleriet [...]

Præstens garderhøje Datter rev Perronlaagen op og kom ind.

Stationsforstanderen slog Hælene sammen og hilste.

– Hvad vil Frøkenen i dag, sagde han. Naar Stationsforstanderen var „paa Perronen” konverserede han i samme Tone, som han havde anvendt paa Klubballerne i gamle Dage ved Kavalleriet (137).⁵

Bai beskrives ud fra synekdochiske markeringer af påklædning og gestik. Der indskrives en fortid i hans bevægelser, hvor militant disciplin slår igennem som en ironiseret og mekanisk reaktion på togets moderne repræsentation, og fremvisningen af ham og perronens sociale rum anslår samlet set romanens idiosynkratiske tone over for stationsbyens selskabssyge kollektiv og dets naivt flirtende omgangsform.⁶

Kort efter foregående citat registreres stationsforstanderens kone Katinka Bais forsigtige smil fra en position på afstand af de øvrige personer. Den ivrige præstefrøken hilser dernæst lidt for kækt på hende, så der antydes en konflikt mellem stationsrummets overstadige stemning og Katinkas mere afventende facon. Herfra forskydes opmærksomheden igen og denne gang mod toget, der nærmer sig som et tungt dyr gennem et landskab, der dårligt gøres ophold ved: „De hørte Støjen af Toget der borte fra og den stærke Klapren, naar det gik over Aabroen. Langsomt kom det vuggende og pustende frem over Engen” (139). Det er dog hverken togets omkalfatring af et naturlandskab eller dets moderne teknologi, der vækker interesse, men derimod togets akustiske tilstedeværelse, som trænger sig på og anslår en urovækkende tone, der påvirker det sociale rum på fænomenologisk vis.

Toget indfinder sig som romanens moderne element, der kortvarigt føres igennem stationsbyen og sætter et kropsligt aftryk på dens indbyggere. Ligeledes forskydes Bais halvdovne bevægelser frem og tilbage på perronen og hans cigarrygning til togets tilsvarende vuggende og dampende bevægelse gennem landskabet, og fænomenet viser et afgørende forhold mellem teknik og menneske, som er vigtigt for mine analyser. Togets og Bais bevægelser forbindes ud fra en rytmisk og atmosfærisk lighedsrelation, der påpeger, at jernbane og menneske ikke er adskilt fra hinanden, men at kroppen bliver en forlængelse af teknologiens mekaniske drift.

Fordrer togets snarlige ankomst kun en sløv reaktion hos stationsforstanderen, kommer han og de øvrige tilstedeværende på stationen op i gear, da toget nærmer sig

⁵ Ved citater henviser sidetallet i parentes til: Bang, Herman: *Ved Vejen in Romaner og noveller*, bd. 7, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab: København, 2010.

⁶ Den militære fortid henviser til det danske krigsnederlag i 1864 og vibrerer i flere af Bangs værker som en underliggende demaskulinisering og ironisering af patriarkatets manglende selvindsigt. Mine analyser af *Tine* og *Sommerglæder* i kapitlerne III og IV støtter min indsigt, der i *Ved Vejen* kun viser sig i fortællerens subtile hentydninger.

og perronen fyldes yderligere med liv. De sociale udvekslinger intensiveres, og toget ankommer med et rytmeskift til følge:

Toget holdt, og Døre blev slaaet op og i. Fru Abel skreg sine „Goddag” saa højt, at alle Nabokupeernes Rejsende kom til Vinduerne.

Ida-Yngst klemte arrigt Moderens Arm – hun stod endnu paa Trinnet [...]

– Og Tante – Tante Mi, skreg Enkefruen.

– Hold din Mund, sagde Ida-Yngst stille og arrigt [...]

Toget begyndte at gaa, da en Bonde skreg fra et Vindu. Han havde ingen Billet [...] Bonden blev ved med at skrige og skændes med Konduktøren, der hang paa Brædtet [...]

Og alle Ansigter paa Perronen saå et Øjeblik efter Toget, som rullede bort... (140).

Åbningsscenernes fremvisning af det sociale liv markerer en dynamisk konstituering af stationsrummet, der fortættes af en intens polyfoni. Togets energiudladning forplanter sig til de omkringværende personer, og den idiosynkratiske tone slår atter igennem i personernes overreaktion på togets langsomme hastighed, der effektivt hensætter indbyggerne i *affekt*, så det ikke er dem, der former og behersker situationen, men toget der bringer dem i kropslig bevægelse og betinger deres udveksling med rummet omkring dem.⁷ Toget mobiliserer således en social interaktion, hvis affektive nerve udtrykker et magthierarki, hvor toget handler med stationsbyens indbyggere og fratager dem kontrol over situationen.

Perronscenen anskueliggør togets påvirkning af det sociale liv i den mindre stationsby. Togets ankomst bringer i første omgang byens indbyggere til perronen for under sin afgang og accelererende rytme at samle deres tilstedeværelse i et mængdemotiv med anonymiserede ansigter, så der dannes en homogen masse af stationsborgere. Toget er som iværksætter af kropslig affekt en egenrådig aktør, der i sin overførsel af energi kortvarigt manipulerer med rummet omkring sig, og som udefrakommende handlekraft åbner dets tilstedeværelse for et første indtryk af stationsbyens sociale indretning.⁸

Personerne i stationsbyen udviser ingen handlekraft over for teknologiseringen, men lader sig mekanisk føre med uden at nå til indsigt i den affektive adfærd, som toget initierer og forstærker. Hvad de uforvarende er vidne til, er modernitetens indtog, men kollektivet viser ingen tegn på at være på forkant med det moderne omverdensforhold, der under togets kortvarige tilstedeværelse affektivt påvirker deres kroppe, så de farer forvildet rundt og afslører mangel på situationsbevidsthed. Personkredsens fravær af refleksionsevne kommer desuden til udtryk i deres åndløse

⁷ Affekt er at forstå som en uvilkaarlig og kropslig reaktion, der produceres spontant (Massumi 2002, side 32).

⁸ Forholdet formuleres i J.E. Malpas' stedsteoretiske overvejelser om sted og erfaring. Han påpeger, at landskabet omkring os ikke kun spejler menneskets praktiske og teknologiske evner, men også vores kultur og samfund – vores behov, håb, interesser og drømme, og at indflydelsen ikke kun løber fra mennesket og ud, men også fra landskabet og ind mod den menneskelige bevidsthed, så forbindelsen bliver lige så meget affektiv, som den er effektiv (Malpas 1999, side 1).

tomgang med kropsbegærlig flirten og interesse for nyhedsværdien i den vikarierende forpagter Huus' ankomst til byen samt Fru Lindes døtre, der sendes i fast takt på toget til København i håb om, at de her kan finde en bejler.

Den ironiske indstilling til stationsbyens sociale udvekslinger i *Ved Vejens* åbningsscene markerer to afgørende pointer forud for min nærlæsning af romanens samlede stedserfaring, som jeg fremfører i afhandlingens næste kapitel. Først indtager toget rollen som en affektiv motor, der åbner for at fremvise modernitetens virkningshistorie i stationsbyen som et mekanisk kropsbegær. Dernæst fremmaner affekten et misforhold mellem et kollektiv af ivrige stationsborgere og den mere tøvende Katinka Bai. Dynamikken mellem et socialt og et individualiseret rum antydes kun indledningsvis, men markerer sig som en relation, der ikke kun optager *Ved Vejen*, men også den moderne sociologi, der udvikler sig samtidigt med Bangs forfatterskab, og her skal repræsenteres af Georg Simmels klassiske og dikotomiske betragtning af forholdet mellem land og by.

Georg Simmels urbane nerveliv

Den affektive udveksling mellem de tilstedeværende på perronen og toget i *Ved Vejens* åbningsscene udfordrer en fænomenologisk tradition for at opdele menneske og omverden i subjekt og objekt. Togets iværksættelse af kropslig reaktion problematiserer desuden den menneskelige bevidstheds intentionelle omgang med det omkringliggende rum, hvilket formelt set konstitueres af den metonymiske synekdoke, der akkompagneret af den polyfoniske fortætning fremviser de tilstedeværendes manglende orienteringsevne. Forholdet går i rette med mennesket som primat i tilegnelsen af de stedlige omgivelser og udfordrer derudover en litteraturhistorisk praksis med at forbinde livet uden for storbyen med et traditionelt værdisæt af fast betydning.

Den viltre stemning og fænomenologiske påvirkning, toget afstedkommer, gør Simmels storbysociologi, som formuleres i essayet *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), relevant. Heri forholder Simmel sig til en europæisk omverdensforståelse på tærsklen til det 20. århundrede og formulerer en dikotomisk beskrivelse af henholdsvis provinsens og den moderne storbys indvirkning på menneskets nerveliv. Simmels tidlige sociologi skal her inddrages for at åbne for en betragtning af modernitetens virkningshistorie og den særlige stedserfaring, der tilvejebringes i *Ved Vejens* jyske stationsby.

Med modernitet og urbanisering opstår der en tradition for at placere land og by i et dikotomisk forhold, så de landlige provinser bliver den moderne storbys anti-

moderne modbillede.⁹ Modsætningen indgår i Simmels sociologiske analyse, hvor provinslivet fremstilles som modhage til storbyens sanselige højspænding. Provinsen markerer sig ved at have et langsommeligt, fortroligt og jævnt flydende tempo, der i modsætning til den urbane flygtighed tilbyder provinsborgerne en stabil og rolig kontakt til deres omgivelser.¹⁰ Til forskel herfra forlanger storbyen omstilling og kognitiv tilpasning af sine indbyggere, og Simmel benytter London, Paris og Berlin som stedligt afsæt for sin interesse for individets socialisering i storbyens samlede organisme.

Simmel åbner sin analyse med at påpege et forhold mellem samfundskrav og individuel opretholdelsesdrift:

Det moderne livs dybeste problem udspringer af individets krav om at bevare sin tilværelses selvstændighed og egenart over for de overmægtige kræfter, som samfundet, den historiske overlevering, den ydre kultur og livets teknik repræsenterer. Den kamp med naturen, som det primitive menneske må føre for sin kropslige eksistens, antager her sin hidtil seneste form [...] subjektets modstand mod at blive nivelleret og forbrugt i en samfundsmæssig-teknisk mekanisme.¹¹

Den samfundsmæssige mekanisme, der agerer princip for den nye struktur er for Simmel den kapitalistiske, som fordrer en rationel og intellektuel udvikling på bekostning af en åndelig. Overlevelsen i den moderne storby betinges af fornuft frem for en sanselig drift, og som et værn mod overstimulering betragter Simmel en udtalt blaserthed hos storbyindbyggerne. Den reserverede attitude skærmer for overvældelse, men reducerer samtidig enkeltindividerne til anonyme størrelser i mængden.¹²

Simmel interesserer sig for en ydre påvirkning af åndslivet og det moderne omverdensforhold i Bangs samtid, der forplanter sig til den enkeltes nerveliv. Den urbane nivellering af personlige og individuelle forskelle fortolker Simmel som en magtudveksling mellem ”den individuelle kulturs atrofi” og ”den objektive kulturs hypertrofi”.¹³ Bag den biologiske metaforik gemmer der sig i den første kategori atrofi en forestilling om vævets svind, mens der ved hypertrofi markeres en tilsvarende vækst. Det biologiske begrebspar forholder sig således til et magtforhold mellem

⁹ Dikotomien mellem land og by er et vægtigt tema i det moderne gennembruds tekster. Heraf skal blot nævnes J.P. Jacobsens *Niels Lyhne* (1880) og Henrik Pontoppidans *Lykke-Per* (1898-1905), hvis unge romanhelte oplever et antitetisk forhold mellem de landlige traditioner og livet i København.

¹⁰ Simmel 2006, side 10. At jeg skriver borger er ikke tilfældigt. Simmels analyse går udelukkende til borgerskabets omverdensforståelse, mens industrialiseringens produktionsarbejder ikke tildeles plads i beskrivelserne. Tilsvarende er det borgerskabets nerveliv, Bang er optaget af at fremstille i sine værker, mens Jensens agrare Himmerland som udgangspunkt er underlagt andre sociokulturelle mekanismer end byens, men dog også rammes af de kapitalistiske markedskræfter.

¹¹ Simmel 2006, side 7.

¹² Simmel 2006, side 25.

¹³ Simmel 2006, side 41.

subjekt og kollektiv, der bestyrker kollektivets kraft. Sammenholdt med *Ved Vejens* åbning forlænger Simmel den kritiske indstilling til menneskets virkeevne i sine omgivelser. Sætter toget kollektivet i affektiv bevægelse i *Ved Vejen*, er det hos Simmel kollektivet, der stiller sig i vejen for individets beherskelse af sin omverden. I modsætning hertil tilbyder det landlige liv i Simmels sociologiske tidsbillede et mulighedsrum for åndelig permanens.

For Simmel er storbyen i modsætning til provinsen stedet, hvor mennesket træder ud af fortiden. I sin sociologiske analyse begræder han ikke den moderne storbys tempo og tidslighed, men tilgodeser et intellektuelt potentiale, der skal afholde subjektet fra at blive undertrykt af storbyens distancerende udvekslinger. Det sker gennem iagttagelse af storbyens menneskemængde og en subjektiveringsproces, som det urbane omverdensforhold påtvinger individet. Midt i den blaserte storbykultur er der altså et individualiseringspotentiale at finde, som knytter sig til den enkeltes bevidsthed om overstimulering. Bevidstgørelsen betinger individets selvopretholdelsesdrift i storbyen og holder risikoen for nivellering i ave.

Styrken i Simmels storbysociologiske forståelse er det processuelle og dynamiske i udvekslingen mellem socialt rum og individ, der i *Ved Vejens* åbningsscene antydes i udskillelsen af den observerende Katinka Bai fra perronens temporum. Den sociologiske og fænomenologiske betragtning skaber en fællesnerve i Simmels og Bangs tekster, men hvad angår Simmels dikotomiske indstilling til land og storby fremviser *Ved Vejen* en anden puls end Simmels provins.

I sit affektive udtryk konstitueres der i *Ved Vejens* begyndelse en anden rytme end den, der ligger til grund for Simmels betragtning af et stille og landligt provinsliv som modvægt til storbyens virvar. Allerede på romanens første sider vidner sparsomme markeringer af stedlige forhold om, at romanens interesse er det levede liv og dets sociale udvekslinger i en rumliggjort stationsby, der ligger vagt placeret i et englandskab, og som kun markeres gennem de generiske betegnelser bygning og perron, mens den affektive impuls med togets komme fremviser en hverdagspraksis med et abrupt tempo og brud på en konsistent og fortrolig orden.

Den urbane affekt i åbningsscenen komplicerer således den litteraturhistoriske tradition for at gruppere værker ud fra modsætningsparret land og by. For med toget som katalysator går et urbant nerveliv ikke *Ved Vejens* jyske stationsby upåagtet hen, og her synes Bangs roman længere fremme i en teknologisk udvikling end den samtid, Simmels sociologi repræsenterer. Der må derfor en mere udvidet modernitetsforståelse i spil end den stedlige dialektik forud for en yderligere analyse af *Ved Vejen* og afhandlingens øvrige analyseværker, og som jeg finder i Marshall Bermans beskrivelse af den moderne erfaring

Moderniteten som erkendelsesform

Min indledende antydning af, at Bangs jyske steder er luftige og vage i deres topografiske konturer, og at Jensens Himmerland forbinder sig til en lokal kartografi, påpeger en forskel i menneskets stedlige forankring. Den vestlige verdens modernitetsprocesser i det nittende og tyvende århundrede destabiliserer en intim forbindelse mellem menneske og landskab, så ellers velkendte og solide pejlemærker går op i luft. Den rumlige opløsningsmetafor henviser til Bermans modernitetskritik, der indsætter udviklingen i et teknologiseret, industrialiseret og urbaniseret landskab.¹⁴ At være i moderniteten er at være stedt i en udviklet, differentieret og dynamisk omverdensforbindelse, der veksler mellem transformation og undergang. Mens Berman markerer moderniteten som en historisk samfundsudvikling, betragter han modernismen som en forsoningslogik, der gennem abstrakte tankeformer og visioner udtrykker vilje til at forstå og tilskrive den moderne erfaring meningsfuld betydning.¹⁵

Afhandlingens udvalgte analyseværker betegnes moderne i deres litteraturhistoriske gennembrudsplacering og er formelt set ikke modernistiske, når man går til en forståelse af modernismen, der favoriserer en antimimetisk æstetik.¹⁶ Dertil er prosateksternes formsprog for traditionelt og deres konstituering af sted, tid og rum for realistisk. I værkernes idégrundlag giver der sig imidlertid en intentionel overskridelse af den stedlige virkelighedsbetingelse til kende, og til at få greb om fænomenet vender jeg mig med Berman mod en opfattelse af modernismebegrebet, der tager afsæt i Frankfurterskolens kritiske opdeling i historisk og åndsmæssig modernitet.¹⁷

Styrken ved Bermans modernitetskritik er dens dynamiske afsæt, der fremdrager den dialektiske bevægelse mellem modernitetserfaring og modernisme på tværs af lande, genrer og litterære epoker. Den bidrager dermed med et teoretisk fundament under min todelte undertese, der i første omgang koncentrerer sig om den stedlige og rumlige konstituering i de udvalgte analyseværker og dernæst funderer en vilje til at transcendere en moderne virkelighedserfaring i forsøget på at bringe materiel og åndelig modernitet i samklang.¹⁸

I forsøget på at overskride en historisk splittelseserfaring tilbyder Bermans modernismeforståelse kognitive forklaringsmodeller af den moderne erfaring. Berman

¹⁴ Berman 2010, side 18. Bogens titel *All That Is Solid Melts into Air* er en spidsformulering hentet fra Karl Marx og røber Bermans ideologiske ståsted.

¹⁵ Berman 2010, side 13-14.

¹⁶ Stein Larsen 1998, side 11.

¹⁷ Frankfurterskolens kritiske teori er et opgør med formålsrationelle moderniseringsprocesser, der fratager mennesket oplyst tankevirksomhed og handlefrihed (Horkheimer og Adorno 2016, side 10).

¹⁸ Berman 2010, side 135.

påpeger en moderne udvikling frem mod en stadig større kløft mellem realitet og betydningstilskrivende abstraktion og idégrundlag.¹⁹ I den forstand hviler den moderne erfaring på en dekonstruktion af den menneskelige intentionalitet, for overskridelsen af en moderne splittelseserfaring er en abstraktion, der forløber fra mennesket og ud mod verden, og som den franske sociolog Bruno Latour heller ikke godtager i sin modernitetskritik. Latour afviser en dikotomisk tænkning i subjekt og objekt ud fra et argument om, at udskillelsen tager afsæt i det moderne menneskes vilje til at beherske sine omgivelser.

Demarkationslinjen mellem menneske og omverden er hverken naturgiven eller stabil, og Latour påpeger, at mennesket endnu ikke har formået at sætte sig over naturen og skabe en modernitet, der helt er underlagt dets subjektive virkeevne. For modernitetens virkefelter slår tilbage og handler med mennesket på utilsigtet vis, sådan som *Ved Vejens* affektive nerve er et udtryk for. I romanen fremkalder toget en rumlig ustabilitet, mens den menneskelige oplevelse af togets tilstedeværelse røber et magtforhold, hvor teknologien handler med mennesket og ikke omvendt.

Latour tilgodeser sociale vekselvirkninger og gnidninger, der holder mennesket fast i ontologiske kredsløb, som fratager mennesket intentionalitet i sin stedlige tilegnelse. Den moderne splittelseserfaring er desuden et socialt problem, da mennesket endnu ikke har formået at skabe en stabil skillelinje mellem sig selv og sine omgivelser og derfor ikke er frit og moderne men *antimoderne*, da det fortsat er udleveret til en stadig forvikling mellem sig selv og sin omverden.²⁰ Set fra Latours sociale position er en moderne splittelseserfaring således endnu ikke overskredet, som tilfældet er i fundamentet for Bermans modernistiske abstraktion, da en transcenderende betydningstilskrivning kræver en stabilisering af verden. Den moderne splittelse er således ikke at forstå som en fremmedgørelse fra verden, men som et fravær af omverdenskontrol, der udleverer mennesket til en fremmedstyrende agens.²¹

Sted, rum og atmosfære som analytiske pejlemærker konkretiserer det modernitetsteoretiske afsæt ved at tilgodese de materielle og immaterielle ontologier, der måtte indtage aktørrolle over mennesket. Men som Simmels bevidstgørelsesrefleksioner antyder, er mennesket ikke kun stedt i verden gennem en

¹⁹ Berman 2010, side 17.

²⁰ Latour 1993, side 54 ff. Latour interesserer sig som Berman for kløften mellem menneske og verden og kritiserer det modernes opdeling af elementer i menneskelige og ikke-menneskelige komponenter. På subjektsiden påpeger han, at mennesket favoriserer sin egen kulturelle praksis, der begiver sig i kast med tale, hermeneutik og mening, mens naturen overses og udspaltes fra kulturen (Latour 1993, side 59). I sin kritik koncentrerer Latour sig om teknologisering og samfund, mens økokritiske strømninger har overtaget hans organismetanke.

²¹ Latour 1993, side 88.

krop. Det er også et bevidsthedsvæsen, der læser sine omgivelser for at erkende og forstå verden, og i mine analyser sammenstiller jeg sociologiske såvel som fænomenologiske indgangsvinkler til at få fat om det stedlige kredsløb, mennesket er placeret i, og som det erkender sin placering gennem. Tilgangen kræver yderligere teoretisk afklaring af de rumlige kategorier, der strukturerer mine analyser, og som jeg nu nærmer mig yderligere ved at belyse den fænomenologiske tilgang til stedsanalysen.

Teoretiske indgangsvinkler til sted, rum og atmosfære

Mit stedsteoretiske afsæt retter sig mod den menneskelige oplevelse og erkendelse af modernitetens verden på analyseværkernes udgivelsestidspunkt. Jordens faste topologi og luftens porøsitet kan her betragtes som metaforisk udtryk for tiden på grænsen mellem førmoderne fortid og modernitet.²² Indsat i elementernes stoflige refleksionsramme indfinder *Ved Vejens* højspændte åbningsscene sig i teknologiens horisontale temporum frem for landjordens rodfæstede forankring, der er intimt forbundet med himmerlandshistoriernes almuekultur. Derudover er Bangs og Jensens steder også forskellige i deres kulturelle udstrækning og værdisætning, da Bang befatter sig med en borgerlig kultur, hvis livsopretholdelse umiddelbart er uafhængig af landskab, mens Jensen går til bøndernes naturnære livspraksis.²³ Men himmerlandshistorierne rammes som Bangs steder også af moderniteten, og i udviklingen fra førmoderne livspraksis til modernitet undergår også Himmerland en forandring, der lader sig aflæse rumligt i mine analyser af historierne.

Udveksling og bevægelse er analytiske åbninger til at nærme sig en bagvedliggende tankeform som struktur for den stedlige praksis. I *Ved Vejens* åbningsscene betvinger teknologien det sociale rum en hektisk rytme, mens det hos Jensen er naturen, der disciplinerer de agrare bevægelsesmønstre. I himmerlandshistorierne skaber en lokal natur nærkontakt mellem menneske og omgivelser, men selvom værkernes bagvedliggende tankeformer er forskellige, interesserer de sig på tværs af byrum og naturlandskab for forholdet mellem

²² Med betegnelsen førmoderne henviser jeg til tiden, før moderne teknologi gør indtog i landbruget. Mine analyser af *Himmerlandshistorier* lægger derudover en organismeforståelse til, så det førmoderne sted er at forstå som et kredsløb, der for hjemstavnsens vedkommende er lukket.

²³ I *Erzählte Provinz: Regionalismus und Moderne im Roman* (1989) sammenligner Mecklenburg litteraturværker, der foregår i provinsen, men som indeholder en moderne spænding, der vægrer sig mod en reduktion til provinsroman. Mit emne sig hans erkendelser, men vores rumlige analyser hviler på væsensforskellige afsæt, da han bevæger sig inden for en klassisk og stabiliserende topologisk tænkning. Af samme grund hæfter jeg mig ikke yderligere ved værkernes umiddelbare placering i en jysk provins, da jeg i mit rumlige fokus er mere interesseret i modernitetens virkning end en geokritisk tilgang.

mennesker, omgivelser og en social organisering, der tilsammen frembringer stedet.²⁴ Den vekselvirkende modus nedjusterer ligesom Bermans og Latours modernitetskritikker den menneskelige bevidstheds intentionalitet. Heri ligger der implicit et opgør med en mere traditionel landskabsopfattelse.

Den menneskelige tilegnelse af et landskab betragtes historisk set som en visuel kontakt mellem et stabilt landskab og et menneskeligt blik.²⁵ Traditionen er knyttet til landskabsmaleriet og en etableret forståelse af det indrammede motiv, der kan betragtes på afstand. På tilsvarende vis stabiliserer også kartografien et mindre udsnit af verden, men hvad malerkunstens subjektive repræsentation og kartografiens objektive optegnelser ikke repræsenterer, er den dynamiske udveksling mellem landskab, krop og bevægelse. Det element tilfører nyere og tværdisciplinære stedsteorier.²⁶

Et sted er mere end de fysiske rammer om en livspraksis og må vedholdent genopdages og erkendes på ny, da det ikke blot er stabilt forankret i et landskab, men udvikler sig i begivenheder.²⁷ Mennesket træder i fysisk udveksling med sine omgivelser og befinder sig i en rumlig dynamik, der tilskynder til bevægelse.²⁸ Klassisk set skelner fænomenologien mellem de tyske begreber *Körper* og *Leib* til at indfange forskellen mellem den materielle krop og den sanseligt fornemmende. Dertil kommer begrebsparret kinæstesi og synæstesi. For kroppen træder ikke alene i udveksling med stedet gennem blikket, men gennem hele sin motorik og sit sanseapparat, og former gennem bevægelse rum på stedet. Rum er således en mere abstrakt og plastisk kategori end det konkrete sted i et landskab. Magtforholdet mellem sted og krop er at forstå som en tovejskommunikation, der forløber rytmisk og gennem udgydelser og indgydelser, der nok udgår fra begge parter, men som tilsammen skaber et atmosfærisk mellemrum for erkendelse.

Som overbygning til mit stedsteoretiske afsæt betragter jeg atmosfære som medium for den sanselige erkendelse af den menneskelige omverden. Siden midten af 1800-tallet forstås atmosfære ikke alene som luftrum i universet, men også som den luft, der indhyller stedet, og som indtager abstrakt karakter af et åndeligt eller socialt fællesskab.²⁹ Ligesom sted ikke kun er at forstå som kartografiens faste og målbare lokalitet, kan atmosfære heller ikke udelukkende sættes på fast formel, når man

²⁴ Definitionen er fra kulturgeografien, hvor et sted kvalificeres ud fra en fysisk udformning som naturlandskab, kulturtopografi, eller enkeltdele heraf. Dernæst skal kroppe træde i udveksling med det pågældende landskab, der således gennem en særlig udformning og kulturel praksis bliver til sted (Relph 2008, side 29 og Cresswell 2004, side 7).

²⁵ Wylie 2007, side 144-145.

²⁶ Casey 2010, side 105 og Ingold 1993, side 162.

²⁷ Casey 2010, side 114.

²⁸ Casey 2010, side 105.

²⁹ Büttner og Theilen (red.) 2017, side 2.

forbinder fænomenet til det levede liv på et sted frem for at aflæse det på et meteorologisk vejrkort. En yderligere indføring i forbindelsen mellem sted, livspraksis og atmosfære fører mig tilbage til *Ved Vejens* åbningsscene.

Togets disciplinering af tid og rum i *Ved Vejen* er en rytmisk affære, der forsamler de tilstedeværende i en affektiv øjeblikserfaring. Bangs roman åbner uden at lokalisere begivenheden til en særlig position på et landkort. I stedet konstituerer *Ved Vejen* en atmosfære, der i romanenes åbningsscene ikke udgøres af et vejrligt fænomen, men et socialt. I den indledende stationsscene kommunikerer personerne ikke alene med hinanden, men også med rummet omkring dem. Mellem tog og personer opstår der en hektisk stemning, der hverken knytter sig entydigt til toget eller til menneskene, men som er en atmosfære, der har sin egen vilkårlige karakter og er et kvasi-objekt uden fast ontologi.³⁰ Betegnelsen kvasi-objekt kommer sig af, at atmosfæren både overskrider togets mekaniske repræsentation og den menneskelige reaktion for i stedet at lægge sig midt imellem de to parter som effekt og affekt. Togets damp og stationsforstander Bais cigarrøg udpeger overskridelsen gennem en lighedsrelation, mens de øvrige tilstedeværende på stationen træder i affektiv forbindelse med rummet.

Som en kraft, der omstemmer det sociale rum, er atmosfæren ikke kun noget relationelt mellem teknologi og menneske, men selve relationen, og at tilgodese atmosfæren som medium for forholdet mellem menneske og omgivelser fører mit emne i epistemologisk retning. At *Ved Vejens* persongalleri befinder sig på et sted med en omskiftelig atmosfære, fordrer en intuitiv og kropslig erfaringsdannelse, idet atmosfæren i form af affekt rammer kroppen før forstanden.³¹ De førrefleksive indtryk intensiveres under stedlige opbrudstider som moderniteten, og sammen med de stedlige bevægelsesrytmer formidler atmosfæren nok virkningen af den stedlige orden, men ikke nødvendigvis dens årsag.

At inddrage atmosfære i den stedlige analyse åbner for at anerkende sted og rum som et samlet erfaringsorgan for det levede liv, der modsvarer udfordringen fra en given livsverden.³² I *Ved Vejens* åbning er denne livsverden modernitetens, der ikke skuler til en stedsbunden værensform, men en rumliggjort i togets bevægelse til og fra stationsbyen. Atmosfære udfylder rummet mellem menneske og genstandsverden og nedbryder skellet mellem de to med affekt som spydspids for erkendelsen af et magtforhold. Den sansebaserede erfaring af et stedligt omverdensforhold gør mit

³⁰ Böhme 2013, side 103.

³¹ Heri ligger der et opgør med en kartesiansk og dualistisk opdeling i sjæl og legeme. Bevidstheden *res cogitans* er ikke isoleret fra kroppen, men henter sin erkendelse gennem legemets *res extensa*.

³² Tygstrup 1999, side 47. Tygstrup skriver ikke om sted og om atmosfære, men om det levede rum, der udviser flere ligheder med en fænomenologisk opfattelse af sted.

emne aposteriorisk frem apriorisk, og i det følgende afsnit indfører jeg i de rumlige definitioner, der skal danne baggrund for min operationalisering af det fænomenologiske steds- og atmosfæreteoretiske udgangspunkt.

Rumlig erfaringsdannelse som analytisk rammesætning

Når jeg som udgangspunkt tilgodeser sted og atmosfære som fænomener, der placerer sig mellem subjekt og objekt, må der andre rumlige begreber til end de faste kategorier, en klassisk og topologisk tradition for at læse ud fra stabile rum kan tilbyde. I *Ved Vejen* tager toget affektiv kontrol over det menneskelige subjekts orienteringsevne og underminerer dermed en menneskelig intentionalitet i den rumlige udveksling. I stedet for at beherske sin omverden tager mennesket bevægelsesform efter rummet omkring sig, og *Ved Vejens* konflikt er i den forbindelse ikke alene sociologisk og fænomenologisk, men også topologisk i den rumlige såvel som kognitive destabilisering.

Ved Vejen udfordrer i sin dynamiske form en klassisk topologi og interesse for normative og statiske kategorier, der bygger på et kantiansk og apriorisk rumbegreb, der tilgodeser et absolut og abstraheret rum frem for et stedligt bundet til krop og livspraksis. Transponerer man det absolutte rum til et stedsteoretisk felt, forbinder det sig til kartografien og rutens teleologiske bevægelse, der er anderledes målrettet end *Ved Vejens* digressive personudvekslinger og energi, hvor detaljer inden for synekdochens logik bevæger sig i luften og harmoniseres i en fortættet men omskiftelig atmosfære, der udfordrer et fast betydningshierarki mellem subjekter og objekter. *Ved Vejen* interesserer sig netop ikke for stationsrummet som en statisk og absolut kategori, der ligger fast placeret på togets rutekort, og den henter heller ikke stationsrumlige kvaliteter fra en fast topografi eller en stabil rumtidslig indretning. Hvad angår sidstnævnte udfordrer det labile rum ikke alene en topologisk forestilling om Simmels stille liv uden for storbyen, men også en målrettet og handlingsgenererende *kronotopi*, der er Mikhail Bakhtins anvendelige analysebegreb for et anderledes og relativt litteraturrum end det absolutte.

Bakhtins formalistiske kronotop sammenføjer tid og rum og interesserer sig for historiens aflejring i et litterært rum, så det bliver fortidens begivenheder og bundfældning, der danner udgangspunkt for værkets fremadskridende handling.³³ Styrken ved kronotopbegrebet er ideen om at lade tiden passere rummet for at efterlade sig et plotgenererende aftryk, mens en svaghed ved begrebet er dens

³³ I sin typologi formulerer Bakhtin en provinskronotop ud fra Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856). Bakhtin forstår handlingsgangen i det franske hovedværk ud fra en tidslighed, der er begivenhedsløs og derfor udelukkende er velegnet som kulisse for et plotmæssigt omslag (Bakhtin 2006, 166). Ved at læse efter fænomenologi og ontologi i analyseværkerne trækker jeg rum, sted og erkendelse i forgrunden frem for handlingsgangen.

favorisering af kausale forløb. *Ved Vejens* indledning viser i sit virvar ikke vej ind i en årsagsforklarende handlingstråd, men forbinder sig i sin dynamiske og affektive konstituering af det sociale rum mindre til en relativ rumlighed og mere til en *relationel* i den atmosfæriske forbindelse mellem tog og menneske, der forplanter sig til den menneskelige oplevelsesevne som affekt.³⁴

Perronscenen markerer i sin dynamiske form en kontingent forbindelse mellem rum og subjekt, hvor kroppen bliver lokaliseringsskive for den affektive påvirkning. De digressive og flygtige bevægelser under togets tilstedeværelse markerer en forhandling mellem en udefrakommende aktør, der er sporadisk tilstede og en gruppe af mennesker, som i deres kaotiske reaktionsmønster afslører en manglende fortrolighed med togets tempo og modernitetens rum. Det levede liv virker i den sammenhæng tilbage på togets mekaniske indgydelse ved at udgyde paniske bevægelser og udråb, og det skaber samlet set et fortættet atmosfærisk mellemrum, der skal vise sig at få konsekvenser for hovedpersonen Katinka Bais social-rumlige relation og omverdensforståelse.

I personernes kommunikation med det fortættede stemningsrum omkring dem, fremviser stationsrummet et internt og labilt stofskifte, hvor de rumlige komponenter ikke kan adskilles og udskilles i subjekter og objekter, men gensidigt betinger hinanden i et relationelt kredsløb.³⁵ Som katalysator for virvaret problematiserer toget kløften mellem subjekt og objekt og dertil også den klassiske fænomenologiske intentionalitetsbegreb, der favoriserer den menneskelige bevidstheds adgang til en stabil verden.³⁶ I favoriseringen af bevidstheden som ankerpunkt for kontakten til verden abstraheres kroppens udveksling med verden omkring sig og forbinder den til en absolut betydningstopologi frem for det relationelle erfaringsrum.

³⁴ Harvey 2009, side 133. Harvey skelner mellem det absolutte, relative og relationelle rum. Det relative rum er en fænomenologisk kategori, der tilgodeser sanseoplevelsen af rum, men som fortsat er knyttet til et bestemt subjekts perception. Hvad angår de sociale udvekslinger mellem mennesker og genstande er det relationelle rum mere velegnet til at indfange det kontinuerlige samspil mellem menneske og genstandsverden (Law 2004, side 161).

³⁵ Harvey 2009, side 137.

³⁶ Husserl 2009, side 74 ff. Inden for dansk litteraturanalyse omsætter Bo Haakon Jørgensen den klassiske fænomenologi til litteraturanalyse i: *Intentionalitet. Om litterær analyse på fænomenologisk grundlag* (2003). Her definerer Jørgensen fænomenologien ud fra en moderne opdeling i subjekt og objekt: „Fænomenologien er en bevidsthedsfilosofi om, hvordan vi omgås verden eller virkeligheden, tillagt den subtile dimension, at for subjektet er forestillinger lige så virkelige som den såkaldte ydre virkelighed” (Jørgensen 2003, side 13). Dernæst fremgår det, at intentionalitetsbegrebet tilskrives stor, hvis ikke altafgørende, betydning for subjektets verdensforståelse: „Kernen er det eksisterende menneske i dets praksis, som vel at mærke omfatter dets tænkende *motiveringer* for at handle” (Jørgensen 2003, side 15). Allerede i *Ved Vejens* første scene viser det menneskelige subjekt sig ikke at være primat i den rumlige konstituering, og netop i den implicite kritik af intentionalitetsbegrebet kommer den klassiske fænomenologi som analyseramme til kort.

Kroppen er dog andet og mere end et kontemplativt organ og fastholder ikke alene mennesket i en konkret jordforbindelse, men udsætter det også for en ustadig atmosfære, der fordrer stedlig tilegnelse og erfaringsdannelse.

Stedet tilvejebringer en forbindelse mellem en ydre og en indre topologi, idet menneskets færden i sine ydre omgivelser ikke vilkårligt skaber rum, men spejler en særlig tankeform. Sted, atmosfære og bevægelse åbner i den sammenhæng for epistemologisk indsigt i analyseværkerne. Her udtrykker affekt og rytme ikke kun en sansemæssig, men også en mental vildfarelse i modernitetens rum, der er labilt i modsætning til den stabile topologi, som Kant implementerer fra sin statiske overbliksposition.³⁷ Mine analyser af det relationelle rum åbner således for at tilgodesee en ustabil værensform i en omskiftelig verden, og med interessen for det levede liv på et sted og i en atmosfære er mit emne således ikke kun tekstnært, men også livsnært.

I mine analyser tilgodeser jeg et samspil mellem den menneskelige væren og det levede liv i rum på et givent sted.³⁸ Min todelte undertese gælder i første omgang den sted-rumlige konstituering, mens den i anden omgang antyder en vilje til at frigøre sig fra en stedlig virkelighedsforbindelse. Bestræbelsen forholder sig til det uspaltede forhold mellem subjekt og objekt, som den stedlige intentionalitet implementerer på atmosfærisk vis, og som tilfører mine nærlæsninger af sted, rum og atmosfære et hermeneutisk aspekt. Jeg søger et stedligt kredsløb, hvor det enkelte betydningsrum forbinder sig til en samlet stedlig organisme. Hvor mine stedlige indholdsanalyser af atmosfære og rum er helhedstænkende, er mine analyser af værkernes æstetiske strategier for rumlig produktion formalistiske. Her tilgodeser jeg imidlertid ikke sproget, men atmosfæren som medium for erkendelse.

Metodisk set operationaliserer jeg sociologiske, fænomenologiske og ontologiske teoridannelser til den målrettede nærlæsning af rumlig konstituering. Her lader jeg værkernes egen udvikling strukturere mine analyser, mens jeg i afhandlingens samlede opbygning benytter et komparativt perspektiv og bringer de udvalgte analyseværker i dialog ud fra en litteraturhistorisk interesse. Udvekslingen mellem den isolerede nærlæsning af enkeltværket og den litteraturhistoriske placering af et samlet tekstkorpus tager afsæt i Hans Robert Jauss' receptionsæstetiske teori, der hernæst skal indføres som baggrund for afhandlingens samlede struktur.

Fra formalisme til receptionsæstetik

Mens min metodiske tilgang til analyserne af den rumlige konstituering er formalistisk, finder min litteraturhistoriske og sammenlignelige tekstanalyse støtte i

³⁷ Ingold 2015, side 49.

³⁸ Mai og Ringgaard 2010, side 16.

Hans Robert Jauß' receptionsteori. Jauß baserer den fyldestgørende litteraturanalyse på en hermeneutisk triade, hvis tre perspektiver omfatter værkets diakrone virkningshistorie, dets synkrone sammenligning med samtidige udgivelser og samspillet mellem litteraturhistorie og samfundsudvikling.³⁹ I afhandlingen vægter jeg i mine nærlæsninger især teoriens andet ben, der omhandler den komparative analyse, mens inddragelsen af Simmels storbysociologi og senere Ludwig Klages økokritiske manifest danner baggrund for at læse Bangs og Jensens værker ind i en samtidig samfundsudvikling. Hvad angår receptionsteoriens første ben og den diakrone virkningshistorie bunder min hovedtese i en litteraturhistorisk forventning om, at Bangs værker er mere moderne end Jensens *Himmerlandshistorier*. Forestillingen forbinder sig til analyseværkernes forskelligartede virkningshistorier, der i dette indledningskapitel først skal skitseres gennem en kort inddragelse af samtidige anmeldelser og dernæst gennem et mere detaljeret vue over analyseværkernes forskningshistorie.

Det er ikke comme il faut at sammenstille Bangs og Jensens forfatterskaber. Bang indtager med sine impressionistiske værker en outsiderrolle i sin samtid, mens han senere anerkendes som fornyer af dansk prosa. Jensen mestrer tilsvarende en sublim myteform, men betragtes som forfatter til himmerlandshistorierne også som mere traditionel hjemstavnsdigter.⁴⁰ Anmeldelser fra værkernes udgivelsestidspunkter har præget modtagelsen af værkerne og læsernes forventningshorisont, og her skal et par centrale nedslag i receptionshistorien repræsentere deres virkningshistorie.

Ved Vejen blev efter udgivelsen i 1886 snart forfatterens bedst kendte tekst.⁴¹ I modsætning til læserne reagerede det samlede danske anmelderkorps dog forbeholdent over for Bangs impressionistiske og usammenhængende stil med en kritik, der – set med nutidens briller – vidnede om et rudimentært litteratursyn, der i en anmeldelse gav sig til kende som en forkærlighed for den tidligere biedermeierlitteratur: „Dagbladets anmelder, 5.11.1886, finder, at juleaften hos Bais er en prægtig gengivelse af „ægte hjemlig Hygge“, og at præstegårdens beboere er „i høj Grad sympathiske og elskværdige“.⁴²

At Bangs formsprog i forfatterens samtid var nyskabende ytrede sig ligeledes i den blandede modtagelse af *Tine* i 1889. Her påpegedes romanens rastløse fortællestil og forfatterens fri fantasi ytret i romanens manglende realisme på et tidspunkt, hvor

³⁹ Jauß 1970, side 189.

⁴⁰ Betegnelserne impressionisme og hjemstavnsdigtning skaber en særlig forventningshorisont hos læseren, der fører Bang i international retning og Jensen i lokal, men som jeg med udgangspunkt i Hans Roberts Jauß' receptionsæstetik forholder mig kritisk til. Dermed åbner jeg for en horisontændring i værkernes litteraturhistoriske placering (Jauß 1970, side 178).

⁴¹ Dahl & Dalsgård 2010, side 417, 434.

⁴² Dahl & Dalsgård 2010, side 425.

krigsmotivet og nederlaget i 1864 endnu mærkede danskernes bevidsthed.⁴³ Ulighederne mellem samtidsrealismen og Bangs impressionisme vandt yderligere terræn i modtagelsen af *Sommerglæder*, der på sit udgivelsestidspunkt i 1902 blev anset som en højst moderne roman.⁴⁴ Det blev imidlertid romanens efterspil med klager fra personer, der kunne genkende sig selv i persongalleriet, som overskyggede receptionen og førte til et sparsomt efterliv i litteraturkritikken og -forskningen.⁴⁵ Tilsvarende har interessen for Jensens *Himmerlandshistorier* i flere årtier været beskeden, hvilket harmonerer med min vurdering af, at betegnelsen hjemstavnsliteratur har skygget for samlingens epokalt skelsættende træk.

Himmerlandshistoriernes landlige miljøer og umiddelbart realgeografiske afsæt førte på de første historiers udgivelsestidspunkt i 1898 til en placering i det folkelige gennembrud.⁴⁶ Opfattelsen af, at Jensen på mimetisk vis havde transponeret et historisk og personligt stof til hjemstavnsliteratur, danner fortsat udgangspunkt for opfattelsen af himmerlandshistorierne som en afspejling af den jyske egns afvikling i en verden, der omkring år 1900 var under hastig forandring, og at: „det [var] en verden *før* eller *på grænsen til* denne udvikling, forfatteren i *Himmerlandshistorier* erindrede, beskrev og fortolkede”.⁴⁷

Hjemstavnsopfattelsen anerkender det lokalhistoriske og selvbiografiske grundlag, mens min formalistiske tilgang som udgangspunkt interesserer sig mindre for den biografiske og mimetiske gengivelse, der har præget den danske virkningshistorie.⁴⁸ I stedet inddrager jeg foruden Jauß’ processuelle historiesyn nyere økokritik til at få greb om den progressive naturindstilling, der giver sig til kende i flere af historierne. Ved at trække på nyere stedsteorier, der på forskellig vis placerer den rumlige erfaringsdannelse centralt, kan jeg desuden aktualisere og afprøve værkernes moderne placeringer. Her taler den stedlige udvikling med i afhandlingens

⁴³ Kielberg 2008, side 498-499.

⁴⁴ Rasmussen 2008, side 448.

⁴⁵ Rasmussen 2008, side 456.

⁴⁶ Brandt & Jørgensen 2018, side 251.

⁴⁷ Brandt & Jørgensen 2018, side 253.

⁴⁸ Hjemstavnsbegrebet har domineret himmerlandshistoriernes virkningshistorie og finder også plads i den seneste udgivelses efterskrift, hvor det bemærkes, at: „Med jævne mellemrum fortsatte Johannes V. Jensen med at skrive om hjemstavnen” (Dahl & Jørgensen 2018, side 254). Henvendt til den danske læser påpeges det i øvrigt, at: „Med sine historier bidrog Johannes V. Jensen til at bevare et billede af den himmerlandske kultur og befolkning” (Dahl & Jørgensen 2018, side 255). Mine analyser vil vise, at historiernes idégrundlag rækker ud over en kulturbevarende funktion, når jeg forfølger deres moderne placering, som er underbelyst: „[M]odsætningen mellem land og by [blev] genvakt under den såkaldte ’bondemalerstrid’, der fra påske til sommer i 1907 rasede i *Politikens* spalter. Og den kan kaste lys over forfatterens stilling i samtidens kunstdiskussion. På den ene side havde [Jensen] med sine Himmerlandshistorier taget hjemstavnslitteraturens emner og Det Folkelige Gennembruds holdninger op, på den anden side havde han gennem sin reflekterede fremstillingsform og sit øvrige forfatterskab placeret sig som en ’moderne’ forfatter (Dahl & Jørgensen 2018, side 270).

samlede opbygning, og dermed er jeg nu fremme ved en præsentation af analysekapitlernes organisering.

Empirisk optakt

Afhandlingens tekstnære analyser af rum strukturerer jeg stedstematisk i seks kapitler. Jeg lader Bangs værkimmanente stedserfaring i *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder* føre an. Hvert værk tildeles et analysekapitel, mens jeg dernæst giver plads til Jensens *Himmerlandshistorier*, der ligeledes analyseres i tre kapitler. De tre kapitler om himmerlandshistorierne struktureres først og fremmest ud fra et udviklingsmæssigt udgangspunkt, der tilgodeser en bevægelse fra det lukkede sted mod en åbning, der løsner på den stedlige binding i en lokal geografi. For Bangs vedkommende lader den stedlige rumliggørelse sig fint forbinde til værkernes tidslige rækkefølge, mens himmerlandshistorierne er sværere at indordne i en fast kronologisk udvikling. Af den grund vælger jeg en tematisk organisering på tværs af udgivelsesår.

De seks analysekapitler har jeg samlet set disponeret, så andet og femte kapitel om henholdsvis teknologi i *Ved Vejen* og geologi i *Himmerlandshistorier* kan sammenlignes ud fra landskabets form og betydning i den stedlige konstituering. Afhandlingens tredje kapitel om Bangs *Tine* og sjette kapitel om Himmerlands mørke natur omhandler begge analyser af landskabernes skyggesider, der fordobles af et bevidsthedsmørke. Som tredje og sidste sammenligningsgrundlag har min analyse af Bangs *Sommerglæder* i fjerde kapitel og af Himmerlands udviklingshistorie i syvende kapitel modernitetens stedlige rumliggørelse og åbning mod verden som fællesnævner.

I min analyse af den enkelte tekst læser jeg efter en erfaringsdannelse, der reflekteres i en rumlig progression. Den detaljefokuserede nærlæsning sørger i princippet for, at analysekapitlerne kan stå alene, mens den samlede kapitelstruktur frem mod stedets åbning leder hen mod en afsluttende diskussion i et sidste og konkluderende kapitel. Lukker mine nærlæsninger på paradoksalt vis værkernes dynamiske og rumlige konstituering med den hermeneutiske helhedsfortolkning, åbner jeg igen analysefeltet afslutningsvis i en perspektivering ud fra receptionsæstetikens interesse for samspillet mellem litteraturhistorie og samfundsudvikling.

At beskæftige sig med værker fra to så kanoniserede forfatterskaber som Bangs og Jensens kan ikke lade sig gøre uden at skrive oven på en veletableret forskningstradition, og som sidste led i mit indledningskapitel inddrager jeg nu de monografier og forskningsartikler om Bangs og Jensens værker, der har relevans for min tilgang. Den forskningshistoriske interesse lægger et yderligere element til Jauf's

receptionsæstetiske triade og dens første led, der inddrager den diakrone virkningshistorie.

Forskningshistorisk afsæt

I omgangen med tidligere forskning inden for Bangs og Jensens forfatterskaber efterspørger jeg analyser, der befatter sig med impressionismen for Bangs vedkommende og med myten for Jensens, da de begge to er rumligt anlagte former. Litteraturforskningens omgang med Bangs skønlitterære produktion kan overordnet inddeles i en interesse for den biografiske, realistiske og fænomenologiske læsning. Stilstudier spiller i mit emnevalg en rolle i forhold til den rumlige konstituering, mens jeg, hvad værkernes indhold angår, er mere optaget af det fænomenologiske omverdensforhold end af Bangs impressionistiske fortællemåde, der siden Sven Møller Kristensens disputats om *Impressionisme i dansk Prosa 1870-1900* (1955) har været et veludforsket emne.⁴⁹

Et fænomenologisk perspektiv indtager også plads i Peer E. Sørensens *Vor Tids Temperament* (2009). Sørensens udgivelse har en gennemgående argumentationslinje baseret på æstetiske, modernitetshistoriske og biografiske teser, og han benævner en ambivalens i Bangs værkers stedserfaring, som jeg medtænker i mine rumlige analyser. Men hvor Sørensen abstraherer Bangs moderne ståsted til et europæisk slægtskab baseret på dekadencen, tilgodeser jeg en udvikling, der er mindre rettet mod afvikling og mere mod stedlig erkendelse.

Fænomenologi og erfaringsdannelse er ligeledes et emne, der optager Axel Lindén i hans afhandling om Bangs forfatterskab. I *Förnimmelser. En fenomenologisk analys av Herman Bangs författerskap* (2009) koncentrerer Lindén sig om den sansende krops fornemmelser, der også leverer titel til hans afhandling. Lindén tager udgangspunkt i den klassiske fænomenologi med Edmund Husserl og Maurice Merleau-Ponty som hovedfigurer og samler et katalog af sanseoplevelser til en ubestemmelig verdensopfattelse, men uden at binde erkendelse på sine indsigter. I stedet foreslår jeg, at man med fordel kan indsætte atmosfære, affekt og følelse som orienteringspunkter i værkernes epistemologier og derved nå til dybere indsigt i en antimoderne modernitetserfaring, der med fornemmelse kun antydes.⁵⁰

⁴⁹ Her er det imidlertid vigtigt at påpege, at den impressionistiske indtryks- og øjeblikskunst som udgangspunkt er fænomenologisk. At jeg ikke inddrager en narratologisk analyse skyldes, at den rumlige form som udgangspunkt er mere *showing* end *telling* -, hvor showing er: „The story [...] presented without comment, leaving the reader without the guidance of explicit evaluation” (Booth 1983, side 7).

⁵⁰ En anden læsning af *Ved Vejen*, der interesserer sig for rum, er Katharina Müllers kulturhistoriske artikel med togets moderne repræsentation i centrum: „Katinka glitt in das Leben mit den Zügen hinein, die kamen und gingen’. Raumzeitliche Wahrnehmung in Herman Bangs *Ved Vejen*” (2008).

At der er ontologiske indsigter at hente i spejlingen mellem Bangs landskaber og romanpersoner fremfører også Svend Erik Larsen i „Kampen om landskabet. Om litteratur, krig og landskab” (2002). Her påpeger han som jeg, at krigsmotivet og tabet af Sønderjylland kun er akkompagnement til krigens individuelle følelse af afmagt.⁵¹ Ved at tildele ikke alene landskabet, men også atmosfære og affekt betydning, kan jeg uddybe Larsens pointe om, at det krigshærgede landskab spejler et eksistentielt identitetstab og tilføje, at Tines skæbne er kønsbestemt.⁵²

Af øvrige, nyere bidrag til Bang-forskningen står jeg i særlig grad i gæld til Dan Ringgaards rytmeanalyse af *Stuk* og *Tine* i „Rummet hos Herman Bang og Henrik Pontoppidan” (2011). Ringgaard påviser landskabets afgørende rolle for en forskel i Bangs og Pontoppidans værker, idet Bangs sted fremtræder som en rumliggjort og labil kategori uden umiddelbar fast topologi, mens Pontoppidan lader sine romanpersoner indtage stabile og kronotopiske rum. Frem for Pontoppidan lader jeg Jensen træde i udveksling med Bang som repræsentant for en stedbunden konstituering af rum som modsætning til Bangs fravær af stabil topologi og kausalitet.

Får Bangs impressionistiske værker opmærksomhed i stilanalyser og fænomenologiske studier, er Jensens himmerlandshistorier underbelyst i litteraturforskningen.⁵³ Inden for den sidste årrække er der dog kommet et par indsigtsfulde artikler om forholdet mellem det lokale og det verdensvendte, som jeg refererer til i mine analyser.⁵⁴ Det drejer sig om Poul Bagers „Himmerlandshistorier. Om det tabte land på godt og ondt” (2004), Stefan Iversens artikel „Alt er undergivet forvandling. Om Himmerland i Johannes V. Jensens forfatterskab” (2005) og Ringgaards „Litteraturens tilstand er kosmopolitisk: eller: Der findes ingen ny hjemstavnsliteratur” (2010). Sidstnævnte artikel markerer et opgør med hjemstavnsbetegnelsen, som jeg overtager.⁵⁵

Aage Jørgensen skitserer i *Tilblivelsens digter. Nedslag i Johannes V. Jensens forfatterskab* (2013) Jensens sammensatte forfatterskab som spændt ud mellem førmoderne fortid og moderne omverdensforståelse. Forholdet taler med i mine analyser af en dialektik, der inddrager den verdensvendte stedserfaring som modpol til hjemstavnen, og som vinder frem i flere historier. Som tilfældet er med Bang, åbner

⁵¹ Larsen 2002, side 19.

⁵² For seksualitet, køn og identitet i Bangs samlede forfatterskab henviser jeg til Dag Heedes vigtige indsigter i *Herman Bang: Mærkværdige læsninger* (2003).

⁵³ Iversen 2005, side 45.

⁵⁴ I *Den uhyggelige fortælling. Unaturlig narratologi og Johannes V. Jensens tidlige forfatterskab* (2018) er *Himmerlandshistorier* ikke repræsenteret, men Stefan Iversen åbner i sin afsluttende perspektivering for at inddrage „Oktobernat” i den unaturlige narratologis optik (Iversen 2018, side 338).

⁵⁵ Ringgaard indsætter himmerlandshistorien „Wombwell” i en kosmopolitisk forståelse og dementerer hjemstavnsbegrebet, da stedet i historien åbnes mod verden udenfor egnen (Ringgaard 2010b, side 123).

jeg også i mine analyser af himmerlandshistorierne for en gentænkning af det moderne i Jensens historier, så det i mindre grad handler om stedlig afvikling og i højere grad om en bestræbelse på stedlig overskridelse.

Frits Andersen fremdrager i artiklen „Die Natur bei Johannes V. Jensen” forfatterskabets antro-poetiske og klimatologiske elementer, som han forbinder til en animalistisk grundforestilling, jeg tilgodeser i en særlig zoologiserende metaforik i flere himmerlandshistorier.⁵⁶ Andersen inddrager desuden Jensens egen klimateori, der forbinder Himmerland til troperne, og som finder resonansbund i ikke kun forfatterskabets essays, men også i himmerlandshistorien „Wombwell”, som jeg analyserer i afhandlingens kapitel VII.

Af forskningsværker om Jensens øvrige forfatterskab er det særligt Anders Ehlers Dams afhandling om *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900* (2010), jeg tilgodeser i mine analyser. Ehlers Dam medtager den sene myte „Ved Livets Bred” (1925), der indgår i en udgivelse af himmerlandshistorierne fra 1975, men ikke den seneste fra 2018. „Ved Livets Bred” ekspanderer som myte tid og rum, så der opstår et netværk af steder forbundet af fortællerens moderne erfaring. I andre himmerlandshistorier åbnes det lokale landskab ligeledes mod verden udenfor, så der foregår en ekspansion af tid og rum og dermed en opløsning af hjemstavnen som lukket organisme.⁵⁷ At læse himmerlandshistorierne ind i en sammenhæng med Jensens øvrige myteproduktion er dermed et opgør med forestillingen om, at Himmerland er en topos, hvor Jensen forlader: „modernitetens verden for at gå ind i den traditionalistiske almuehverdag”.⁵⁸

På baggrund af disse tidligere positioner kan jeg lægge yderligere delteser til analysekapitler og nærlæsninger af Bangs og Jensens udvalgte værker. Bangs *Ved Vejen* hævder jeg er et opgør med en national og ikke kun en lokal kultur, og at stationsbyens rumlige organisme er dynamisk frem for stationær.⁵⁹ *Tine* behandler jeg tilsvarende i mindre grad som en historisk roman og mere som en roman om

⁵⁶ Andersen 2007, side 265.

⁵⁷ En vigtig udgivelse er også: Jørgensen, Aage og Anders Thyrring Andersen (red.): *Et Spring ind i et Billede. Johannes V. Jensens mytedigtning* (2000). Bogens bidragsydere placerer Jensens korte prosatekster ud fra forskellige mytedefinitioner, der rækker fra Homer til postmodernisme og fra antropologi til genrebestemmelse.

⁵⁸ Jørgensen 2013, side 63.

⁵⁹ Min tese står i kontrast til at romanen handler: „om almindelige mennesker, der lever et jævnt hverdagsliv i provinsen, mennesker der er centrum i deres egen verden” (Mortensen og Schack (red.) 2015, side 205). Opfattelsen af *Ved Vejen* som lokaliseret i et kedeligt og isoleret hverdagsliv indtager også plads i Lindéns analyse: „Ett återkommande inslag i berättelsen är att tågen far förbi stationen. Beträktat från stationen framhäver ett förbifarande tåg stationsbyens isolering, orörlighet och just stationära karaktär” (Lindén 2009, side 87). Min indledende analyse af togets affektive påvirkning viser i modsætning hertil, at den teknologiske udvikling ikke kun er på gennemfart, men får affektivt tag i stationsbyen og desuden spejler en mekanisk kropskultur.

psykologisk krigsførelse.⁶⁰ Frasigelsen af et lokalt landskab som fast topologi i Bangs romaner fører mig videre til min behandling af *Sommerglæder*. Her ønsker jeg at påvise en rumlig udvikling hos Bang, der peger frem mod et modernistisk formgreb, men som modsiges af indholdssiden og en idiosynkratisk holdning til en provinsiel kultur. Derudover ønsker jeg i min inddragelse af den muntre roman at tildele et af Bangs oversete hovedværker opmærksomhed, hvilket ligeledes er et argument, der gør sig gældende for mit valg af *Himmerlandshistorier*.

I første omgang skaber himmerlandshistorierne lokalstedlig modvægt til Bangs rumliggjorte værker. Historierne tager ofte afsæt i et partikulært landskab og inddrager en elementær forbindelse mellem menneske og natur som ontologisk grundvilkår. Dernæst indtager himmerlandshistorierne en beskeden litteraturhistorisk placering i Jensens moderne forfatterskab, som jeg ønsker at ændre på ved at gøre op med forestillingen om, at Jensen bedriver hjemstavnsliteratur. I stedet foreslår jeg i mine analyser, at himmerlandshistorierne er udtryk for en økokritisk indstilling, der bevæger sig frem mod en stedfæstelse af Himmerland som grundlag for Jensens moderne helt, der ikke bliver på stedet, men som sagt med Berman overskrider et lokalstedligt og forløser den moderne splittelseserfaring på modernistisk vis.

⁶⁰ Tilsvarende påpeger Ringgaard i sin analyse af *Stuk* og *Tine*, at land og by er underordnet, når man tilgodeser romanernes rumlige konstituering (Ringgaard 2011, uden sidetal), mens Lindén tilgodeser *Tine* som: „den berättelse som framstår som mest intimt sammanflätad med ett historiskt händelsesförlopp” (Lindén 2009, side 139).

II **Teknologi, krop og landskab i *Ved Vejen***

Stationsbyens stille eksistens

Som det fremgår af mit indledningskapitel iværksættes *Ved Vejens* temposkift i åbningsscenen af toget som moderne kernesymbol. Togets funktion og virkning i romanen lader sig bestemme ud fra Latours forestilling om det antimoderne, der påpeger, at mennesket endnu ikke har indtaget en beherskerrolle i verden. Den antimoderne tanke finder analytisk anvendelse i min analyse af romanen gennem forestillingen om aktørnetværket. Som betegnelsen antyder, forsamler en aktør et netværk under sig, der i sit interne kredsløb henter form og energi hos aktøren. Det springende punkt i teoridannelsen er, at en pågældende aktør ikke nødvendigvis har menneskelig repræsentation, men at også ikke-menneskelige elementer kan bevirke agens.⁶¹ I *Ved Vejen* indtager toget aktørens rolle, når det indledningsvis føres gennem stationsbyen for at tilføre en social dynamik i den rumlige forsamling. Mellem toget og stationsbyens borgere opstår der et atmosfærisk og affektivt mellemrum, som får konsekvens for romanens følsomme heltinde.

Efter togets afgang vender romanen i første omgang tilbage til de sociale udvekslinger på perronen, mens den dernæst retter opmærksomheden mod stationsforstanderfruen Katinka Bai som byens stille eksistens. Med fokus på hendes bevægelsesmønster falder der ro over rummet, som danner ekko af et besindigt temperament i kontrast til stationsscenens persongalleri og håbløse kurtesering. Det sker, da stationen igen er tømt for mennesker, og Katinka indtager perronen ved stationsbygningen, der også huser stationsforstanderparrets bolig. Den sociale højspænding er nu stilnet af, og fra Katinkas perspektiv formidles telegrafrådernes stille summen. Som modhage til teknologiens lydlige tilstedeværelse sætter Katinka sig, og hendes stilfærdige temperament spejles i en kropsholdning og fortællerens bemærkning om, at hun: „med Hænderne i Skødet [...] havde let ved saadan at blive siddende” (145).⁶²

Fra sin placering på bænken afsøger Katinka landskabet omkring sig: „Hun såå ud over Markerne, de store Stykker Pløjejord og længer borte Engene. Himlen var høj og lyseblaa. Der var slet intet Hvilepunkt for Øjnene uden Annekskirken. Den såå man med dens Takker og Taarnet der yderst ude over den flade Mark” (145). Katinkas udsyn er over en horisontal vidde, hvor øjnene ingen andre pejlemærker har end et kristent-kulturelt. Naturen er som eng længst væk, mens landskabet tættere på er

⁶¹ Latour 2005, side 71. Latours modernitetskritik er ontologisk og åbner også for økokritikkens indstilling til, at mennesket i sit samspil med naturen reflekterer naturens kraft, hvilket mine analyser af himmerlandshistorierne vil vise.

⁶² Ved citerer henviser sidetallet i parentes til: Bang, Herman: *Ved Vejen in Romaner og noveller*, bd. 7, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab: København, 2010.

pløjet op til marker, og selvom himlen registreres som høj og blå, forlader Katinka rastløst sin landskabelige udsigtspost. Hun rejser sig og begiver sig hjem til stationsbygningen og sin have, hvor fortælleren i en rolig formidling fremviser rummet omkring hende:⁶³

Hun gik hen mod Havehækken og så ind over den, aabnede Laagen og gik ind. Haven var en trekantet Strimmel langs Banen; forrest var der Køkkenhave, i den bageste Spids var der en Plæne med nogle højtstammede Roser foran Lysthuset under Hylden.

Hun så efter Roserne; der var et Par Knopper endnu [...] Hvor Bladene allerede faldt. Men der var heller ingen Læ for nogenting ... (145-146).

Den afsluttende aposiopese hentyder til, at ikke alene roserne er porøse, men også Katinka, og haven bliver emblematiske for hendes person i en spejling mellem menneske og landskab.

Haven er et sanseligt ekkorum for Katinkas barndomsminder, hvor duers kurren og murren sammen med havens øvrige sansepåvirkninger kontrasterer togets og telegrafens mekaniske natur. Havens idyl får funktion af nostalgisk topoi, idet en bevægelse, en duft, et syn eller en lyd bringer barndomsminder frem og henviser til en udpræget sanselighed i Katinkas melankolske væsen, der finder yderligere støtte i nutidsrummet med hendes klaverspil i stationsbygningen:⁶⁴

Hun spillede aldrig uden i Mørkningen, altid de samme tre-fire Melodier, sentimentale Smaasange, som hun spillede slæbende og langsomt [...] Naar hun sad og spillede i den mørke Stue, tænkte Fru Bai næsten altid paa sit Hjem [...] De Aar var Katinkas bedste, dér i den lille By, hvor hun kendte alle, og alle kendte hende. Om Eftermiddagen sad Moderen og hun i Stuen, hver ved sit Vindu paa Forhøjningen, hvor Moderen havde det Vindu med „Spejlet”; Katinka broderede „fransk” eller læste (146-147).

Katinkas minder vækkes af havens idyl og den melankolske musik, og hendes porøse væsen og den nostalgiske stemning påpeger tilsammen en ontologisk uoverensstemmelse mellem stationsbyens sociale og affektive rum og Katinkas væsen. Katinka trives i sanselige og rolige omgivelser, men de er kun beskedent tilstede i stationsbyen, hvor landskabet er et tempolandskab, der forplanter sig til det sociale rum, mens den idylliske have kun udgør en strimmel jord ved siden af jernbanelegemet.

Den hjemlige ro, Katinka søger, finder forløsning i haven, som med sin stille idyl tilbyder ly for Katinkas hjemlængsel. Men haven er et *hortus conclusus*, der som

⁶³ Fortællerinstansen i *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder* kan beskrives som et kamera med kommentaterfunktion. I udvekslingen mellem panorering og fokusering overtager den sceniske form og romanernes rumlige progression flere af den klassiske fortællers funktioner og giver et samlet indtryk af, at romanernes handlinger forløber uafhængigt af fortællerinstansens formidling.

⁶⁴ Nostalgi er en fortidslængsel, der manifesterer sig som et resultat af en progressiv udvikling af tid og rum (Boym 2001, side 10).

aflukke ikke forlænges i en større natur uden for stationsbyen. Konflikten mellem haven og landskabet udenfor finder teoretisk modvægt i Martin Heideggers ontologiske og fænomenologisk betydningslandskab, jeg nu inddrager til at belyse Katinkas modernitetserfaring, som *Ved Vejen* konstituerer rumligt.

Det gode hjemsted

I *Ved Vejen* modsætter teknologien sig Katinkas søgen efter den landskabelige ro i provinsen, som Simmel tilgodeser, og som Heidegger konkretiserer i sin forelæsning „Bauen Wohnen Denken” (1951). Her spørger Heidegger ind til menneskets stedlige væren. Ved at bygge for at skabe plads til at bo og tænke, bekender livet på det gode sted sig til andet og mere end at have tag over hovedet. Det gode sted tilbyder et reflekteret ophold for den menneskelige eksistens, og Heidegger eksemplificerer sin tankerække ved at stedfæste sin hytte i et betydningsfuldt landskab i den sydtyske Schwarzwald.

I skoven åbner en lysning for en passende lokalitet til bebyggelse, mens en gammel bro repræsenterer den menneskelige indgriben, der med øje for omgivelsernes kvaliteter, med broen har samlet og formet landskabet til en beliggenhed. På denne beliggenhed placerer Heidegger sin bolig med tanke for et firfoldigt fundament, der tilgodeser jordens frugtbare landskab, himlens astronomiske og atmosfæriske kredsløb, en transcendent *genius loci* og menneskets korte ophold på jorden.⁶⁵ De fire elementer jord, himmel, guddom og menneske tilgodeser stedet som lokaliseringspunkt for tid og rum, hvoraf tid ikke er kronologiens lineære fremgang, men en organisk tid, der betænker naturens kredsløb.

I en stedsteoretisk kontekst er det skelsættende i Heideggers teoridannelse, at stedet manifesterer sig som primat over rummet i den firfoldige forsamling, så rummet modtager sit væsen fra stedet og ikke fra ”rummet”.⁶⁶ Anførselstegnet er Heideggers og markerer et opgør med den vestlige tænknings tradition for at tilgodeset det uendeligt udstrakte og absolutte, men verdensfjerne verdensrum på bekostning af stedet. Ved derimod at lade rum emanere fra landskabet kvalificerer han et livsnært rum om den menneskelige og stedlige væren. Med forbindelse til landskabet indtager stedet dermed en dobbeltfunktion i forhold til rum, da det indlemmer rum i sin organisme og samtidig tilskriver rummet betydning ud fra sine fire enheder. Men i sit fokus på forsamling overser Heidegger broens åbning af stedet, og hans stedlige

⁶⁵ Heidegger 2000, side 143-144. Heidegger benytter ikke udtrykket *genius loci*, der betegner en særlig stedsånd, der er aflejret i arkitektur, landskab og kultur (Norberg-Schulz 1980, side 18). Da Heidegger benytter de samme kategorier, er det imidlertid oplagt at knytte begrebet til hans teoridannelse.

⁶⁶ Heidegger 2000, side 149.

ontologi bliver kritiseret for at mangle udveksling og bevægelse.⁶⁷ Man kan i stedet hævde, at Heidegger definerer det gode og stabile hjemsted, der overført til *Ved Vejen* umiddelbart forløses i havens aflukke. Men med modernitetens åbning af det lokale sted mod en større verden, kommer det stabile og idylliserede hjemsted under pres, hvilket grundlægger en moderne splittelseserfaring, og som i *Ved Vejen* får afgørende indvirkning på Katinka Bai.

Heideggers teori placerer den menneskelige væren på et sted og i rum. Den firfoldige modus nedbryder en distance mellem rummet som objekt og mennesket som subjekt, når den skaber plads for menneskelig refleksion, og teorien er derfor egnet til at belyse udvekslingen mellem stedlige omgivelser og menneskelig intentionalitet og livspraksis. Vender jeg herfra tilbage til *Ved Vejens* stationsby, træder indbyggerne i romanens begyndelse ikke i udveksling med et landskab, men ind på en perron, hvis sociale rum nok har jordforbindelse, men som formes af personernes affektive udgydelser. Toget får dermed en modsat funktion af Heideggers bro, når det åbner stationsrummet og præger stationsbyen med en hverdagsrytme, der divergerer fra Katinkas søgen efter nærvær og kontemplativ fordybelse.

I modsætning til perronscenens affektive tempo, hvor alle tilstedeværende sættes i bevægelse, indtager Katinka en klassisk betragterrolle af et stabilt landskab, der med Heideggers teoretiske overbygning afsøges ud fra en idyllisk holdning til det gode hjemsted. Allerede på romanens første sider viser stationsbyens omkringliggende landskab sig som et negeret betydningslandskab for den romantiske landskabsbetragter.⁶⁸ Misforholdet mellem det sociale rum og Katinkas subjektive tilværelsesforhold fører romanen videre i en rumlig progression, der ikke alene har landskabet, men også krop og rytme som omdrejningspunkt. Til at få greb om de rumlige gnidninger tilfører kropsfænomenologien Heideggers ontologiske stedsteori rytme og bevægelse og en dynamisk tilgang, der her skal indføres forud for min videre analyse af *Ved Vejens* ontologiske misforhold.

Kroppenes bevægelser konstituerer både det sociale og det personlige rum i *Ved Vejen*. Hos Heidegger indtager mennesket imidlertid udelukkende en kontemplativ funktion, så til at opnå yderligere forståelse for Katinkas erfaringsdannelse i romanen er Edward S. Caseys kropsfænomenologi anvendelig. Caseys kropsfænomenologi interesserer sig netop for kroppens vekselvirkninger med sine omgivelser, og med Heidegger forrykker han som udgangspunkt fokus fra det absolutte rum til sted, mens

⁶⁷ Ringgaard 2010a, side 29-30.

⁶⁸ Når jeg betegner Katinka som romantiker og romantisk indstillet, er det ud fra en kritisk opfattelse af, at: „Romantikeren er en, der med ryggen vendt mod samtiden og fremtiden kaster sine seerblikke ned i fortiden” og ud fra en dikotomisk opfattelse er mere ånd end krop (Svane 2003, side 7 og 9).

han ved at betone kroppens rolle tilgodeser, at konstitueringen af et sted ikke alene forløber mellem kontemplation og landskab, men mellem krop og landskab.

Den vekselvirkende modus betragter Casey ud fra begrebsparret kinæstesi og synæstesi.⁶⁹ Mens det kinæstetiske forholder sig til kropslig bevægelse og rytme, betinger det synæstetiske et sanseligt helhedselement, der åbner for stedlig internalisering.⁷⁰ Begrebsparret tilfører *Ved Vejen* et vigtigt betydningslag, da stationsbyen i sit beskedne rum for kontemplativ fordybelse, som Katinka søger, forhindrer en romantisk internalisering i stationsbyen, hvis sociale rum udgyder en fortættet og affektiv atmosfære i det synæstetiske kredsløb. Misforholdet konstitueres metonymisk og aftegner samlet set et sted med rumlige gnidninger og en affektiv energi som afsæt for romanens udvikling.⁷¹

Stationsbyens bevægelsesrum

I sin konstituering af det gode sted tilgodeser Heidegger en topologisk tradition for at forbinde rumlige kvaliteter til et harmonisk landskab, mens han uden at placere en livspraksis på stedet i skoven lukker det om sig selv. I det isolerende aspekt ligger der et reaktionært potentiale, der gør hans teori særligt relevant for idyllen, hvis stedlige kredsløb ligeledes er lukket og udgør en harmonisk totalitet, og som Katinka vender sig mod i et forsøg på at undslippe et moderne tempo under sine ophold i haven.⁷² I de nostalgiske forskydninger vender hun sig i stedet mod en abstraheret rumlighed som genspejling af sin følsomme aspiration.

Perronens kinæstetiske leben i åbningsscenen udstikker et affektivt rum gennem de impliceredes bevægelser, mens Katinka i sine besindige bevægelsesrum frembringer et andet. Haven som reminiscens af et roligt sanserum sørger for erindringsforskydninger til Katinkas barndomshjem, så hendes fortid synes sanseligt indlejret i hendes krop. Haven tilbyder desuden en atmosfære, der aktiverer minderne, og som agerer modsætning til stationens affektive stemning. Det lille aflukke harmonerer med Katinkas gemyt og kan betragtes som modrum til romanens teknologiske hverdagstid. I sin isolation fra det sociale kan Katinkas bevægelsesrum tilskrives yderligere betydning gennem en belysning af hendes udveksling med rummet omkring sig, inden romanen senere bringer de rumlige formationer i udveksling.

⁶⁹ Casey 2010, side 102.

⁷⁰ Casey 2010, side 95.

⁷¹ Min forståelse af den metonymiske konstituering af rum tager udgangspunkt i Roman Jakobsons teoridannelse. Jakobsens formalistiske ærinde er sprogligt, og mens hans poetiske funktion har sproget som genstand, sætter mine analyser rum og atmosfære i centrum (Jakobson 1987, side 69-70 og 109).

⁷² Mecklenburg 1982, side 43.

I stationsbygningens have resonerer Katinkas længsler efter barndomshjemmet med Simmels forestilling om provinsbyens harmoni: „De Aar var Katinkas bedste *der* i den lille By, hvor hun kendte alle, og alle kendte hende” (147). Men der antydes en konflikt mellem erindring og virkelighed gennem bemærkninger om farens viltre temperament og brødrenes vilde lege. Det er da også først efter farens død, og Katinka og moren bor alene, at en forestilling om hjemlig idyl indfinder sig som en tidslomme, der ikke kan forskydes til romanens senere virkelighedsplan, hvor farens og brødrenes dominans overtages af ægtemanden Bai.⁷³

Tiden alene med moren i hjemmet ophører med Katinkas ægteskab og flytning til den større stationsby, hvor hun med Bai indfinder sig i: „Livet med Togene, der kom og gik, og Egnens Folk, som rejste og kom hjem igen” (151). I sit ægteskab opgiver Katinka sin interesse for litteratur, mens Bais eneste åndelige karaktertræk på ironisk vis forbindes til hans tunge vejtrækning: „Naar Bai sov, aandede han stærkt gennem Næsen” (155).⁷⁴ Reflekteres Katinkas følsomhed i patosfyldte stemninger, punkteres de højstemte scener af Bais kropsfunktioner i en forskydning fra ånd til krop.⁷⁵ Her bliver atmosfære det mellemrum og bindeled, der frembringer forholdet som en udveksling mellem immateriel ånd og materialiseret kropslighed. Udvekslingen konstituerer en plastisk atmosfære, der driver mellem lyrisk stemning og iltfattig luft, og sørger for yderligere progression i romanen.

I haven finder Katinka et rum, der resonerer med hendes livsindstilling. Placeret her indfinder hun sig i et pauserum, der isolerer hende fra den øvrige stationsby, så hun herfra kan betragte livet fra en idylliserende indstilling, hvis stemning er mere lyrisk end prosaisk. Men haven er ikke alene markeret af grænseskel, den er også atmosfærisk og indlejret i Katinkas bevægelsesrum, så dens repræsentation forflytter sig med Katinka. Men inden de sociale udvekslinger uden for haven intensiveres, tillægges den yderligere funktion.

I haven får også kærligheden plads. Katinka opholder sig her ofte i selskab med den tilrejsende forpagtervikar Huus, som hun nærer varme følelser for, og hvis navn er allegori for Katinkas hjemfølelse:

⁷³ Misforholdet lægger en kønsmæssig faktor til det gode hjemsted i romanen og åbner for en feministisk tilgang, jeg kun berører overfladisk og som i Heedes analyser har et queerteoretisk fokus, hvor rum taler med: „I *Ved Vejens* univers fremstår begær og seksualitet i høj grad som et diskursivt anliggende mellem mænd, et visuelt og verbalt felt, hvis sande domæne synes at være lukkede, homosociale rum som Bais kontor med toddy, kortspil og pornografiske fotografier” (Heede 2003, side 143).

⁷⁴ Manglen på kunstnerisk udfoldelse åbner for en fortolkning af *Ved Vejen* som en kunstnerroman med Katinka Bai som figuration for den kvindelige kunstner, der ikke har mulighed for kunstnerisk forløsning.

⁷⁵ For udvekslingen mellem patos og ironi i Bangs forfatterskab se kapitlet: „Det patetiske og det ironiske i Bangs prosa” i Sørensen 2009, side 196-207.

Naar Huus kom om Aftenen, sad de mest i Hyldelysthuset. De saá Ottetoget gaa. En enkelt Bonde var drysset ud paa Perronen og hilste dem, naar han gik forbi og drev hjem. Saa gik de ned i Haven. Kirsebærtræerne stod i Blomst. De hvide Blade gled som en lys glitrende Regn gennem Sommerluften ned paa Plænen. De sad stille og saá ud paa de hvide Træer. Det var, som om Aftenens bløde Tavshed over Sletten svøbte sig om alle Ting. Oppe i Byen hørte man en Port blive slaaet i. Kvæget kaldte hen over Markerne. Katinka talte om sit Hjem. Om Veninderne og Brødrene og den gamle Gaard, der var fuld af Duer (185).

Katinkas og Huus' samvær skaber en rumlig illusion om en anden virkelighed end stationsbyens begærlige kropskultur. Længslen efter nærvær og følsom indlevelse markeres yderligere, da Bai kort efter indfinder sig og punkterer intimiteten: „De [Katinka og Huus] sad atter tavse. Bai kom ind i Haven. Man kunne høre ham langt borte. Han gjorde altid saa megen Støj – og før havde der været saa stille i Tusmørket” (186). Bai er stedfortræder for togets repræsentation i romanen og bryder med sin ankomst forstyrrende ind, så haven vikles ind i det sociale netværk, der har teknologien og den mekaniske fremdrift som aktør. Idyl og nærvær slår over i larm i havescenen og udvekslingen accelereres yderligere i romanens rumlige vekselvirkning mellem kropsligt og åndeligt begær, der konstitueres atmosfærisk.

Atmosfærisk betydningsdannelse

Katinkas spirende forelskelse i Huus kaster lys på stationsforstanderparrets ægteskabelige misforhold, der etableres kropsligt, rumligt og rytmisk, og som sætter sig på Katinkas nerveliv: „I Begyndelsen af sit Ægteskab var Tinka skræmt og altid ængstelig, som om nogen vilde overfalde hende. Der var saa meget, som hun ikke havde tænkt sig, og Bai var saa voldsom i meget, hun mest bare led ved og taalte, skræmt og usikker som hun var ...” (150). I sit borgerlige ægteskab har Katinka indfundet sig i en mekaniseret hverdagstid, og hvor Bai har ført hende væk fra klaveret og hendes følsomme natur, idet hun: „havde hørt op med at spille” (153).⁷⁶ Således udleveret til ægtemandens kropsdominans er vejen banet for en yderligere afsøgning af det porøse menneskes nerveliv i en teknologiseret hverdagspraksis.

Som modvægt til Bai bliver Huus eksponent for en følsom fortrængning, der finder forløsning under hans tilstedeværelse. Huus har et besindigt temperament, der er foreneligt med Katinkas, og han forløser den hjemlige ro, Katinka fornemmede sammen med sin mor i barndomshjemmet. Huus markeres i modsætning til Bai uden komiske markeringer: „Hyggen kom ogsaa med Huus. Der var saadan en stille Tilfredshed ved ham [...] altid ligelig i Humør. Og man følte det rart, naar han bare *var der*” (157). Men udvekslingen mellem byens virkelighed og Katinkas hjemlængsler fører til en kamp mellem livsindstillinger, der gennemgående markeres atmosfærisk.

⁷⁶ Fænomenet understøttes af Bais øgenavn „Tik” for sin kone, der som onomatopoietikon betegner en mekanisk tidslighed.

Katinkas åndsliv forbindes til luften og til en atmosfærisk aftegning af hendes følelser for først Huus og dernæst Bai:

Ikke en Lyd, ikke et vindpust i Sommernatten. Det første graa Skær af Dagen kom; og en kold og fugtig Luft slog op fra Engene.

Og det blev lysere og lysere, mens Lærkerne begyndte at synge.

Huus holdt saa meget af at se det blive Morgen, sagde han.

Han havde fortalt, hvordan det var paa Bjergene, naar det blev Morgen [...]

Og saa kom Solen.

Og steg.

Og fejede Mørket ud af Dalene som med en stor Vinge [...]

... Det blev ganske lyst, og Katinka sad endnu ved Vinduet. Men hun maatte vel til Ro.

Luften var tung inde i Sovekamret, og Bai laa og havde smidt Tæpperne af sig (161).

Den tidlige morgendämring fungerer som en stemningsmættet og rumlig kobling til Huus' fortælling om en solopgang i bjergene. Han indtager rollen som romantisk rejsende, men da det er blevet helt lyst, hentes Katinka tilbage til soveværelset, hvis luft har taget form efter Bais tunge åndedræt, så den romantiske forestilling punkteres af et iltfattigt virkelighedskrav.⁷⁷ Det luftklare rum og det fortættede soveværelse forbinder de to mandetyper til et henholdsvis åndeligt nærvær og et kropsligt ubehag og støttes af en lyrisk og prosaisk atmosfære.

En forskydning fra ånd og sjæl til vejtrækning og krop bestyrkes af Katinkas tiltagende hoste. Allerede tidligt i romanen indsættes vejtrækningen som et bindeled mellem hendes åndelige væsen og rummet omkring hende: „Katinka aandede ud i Luften, langt. – Hvor Kulde er rar, sagde hun, og slog ind gennem sin egen Aande i Luften med Haanden” (161). Citatet bekræfter Katinkas intime omgang med stedet, der gennem luften og åndedrættet etablerer en uspaltet forbindelse mellem ydre og indre rum og her spejler et velvære. Men i romanens anden halvdel vendes forholdet rundt, så en virkelighedserfaring påvirker hendes åndedræt på patogen vis, og hun ikke længere finder ydre resonansrum for sit indre liv. Fænomenet lader sig definere sociologisk.

Sociologen Hartmut Rosa går som Simmel til forholdet mellem subjekt og verden ved at tilgodesee en dynamisk vekselvirkning mellem de to og placerer et resonansforhold centralt i sin teori. Rosa forstår resonans som en relationel forbindelse, hvor individ og omverden gensidigt har indvirkning på hinanden og bringes i transformation.⁷⁸ Resonans er ifølge Rosa ikke at forstå som et ekkoforhold, men forudsætter i modsætning til Latours aktørnetværk to lige stærke parter, så man for at opnå en harmonisk sammensmeltning må have et subjekt og en verden, der er konsistente og genkendelige i deres form. Er det ikke tilfældet, lurder risikoen for

⁷⁷ Her forbinder begrebet romantisk sig til den romantiske rejselitteratur som epokalt fænomen, der senere forløses i romanens markedsscene.

⁷⁸ Hartmut Rosa 2016, side 285.

fremmedgørelse.⁷⁹ Rosa betegner fremmedgørelsen som en spaltning mellem subjekt og objekt, der overført til *Ved Vejen* har atmosfære som metaforisk repræsentation, når luften går i kroppen på Katinka som en hoste, der markerer et magtforhold, hvor Katinka fratages styring og intentionalitet og i løbet af romanen indlemmes i stationsbyens sociale forviklinger og kropskultur. Erfaringen af et rumligt misforhold er endnu ikke Katinka selv forundt i romanens begyndelse, men tilrettelægges gennem den rumlige udvikling, der ophæver grænserne mellem Katinkas personlige rum og det sociale.

Katinkas livsrum

Katinka bevæger sig ofte igennem døre og låger, ligesom hun ofte er placeret ved et vindue. Tærsklerne har flere funktioner og fungerer i poetologisk forstand som en fordobling mellem ydre og indre rum ud fra en impressionistisk spejlingslogik. Når Katinka bevæger sig fra ét rum til et andet ved at overtræde en tærskel, samler hun desuden flere rum omkring sig i en aftegning af hendes personlighed, og det er især hjemmet og haven, hun bevæger sig mellem i de kontemplative scener, der harmonerer med hendes idylliske tilbøjeligheder. Derudover vidner rammer og tærskler i en mere abstrakt forstand om modtagelighed for ydre påvirkning. Den hyppige åbning af have- og perronlåger, døre og vinduer fremviser Katinkas udsatte position for tilførsel af indtryk udefra, og rummenes grænseskel konstituerer således en porøs sfære mellem ydre og indre rum, der ikke alene er fysisk, men også Katinkas. Den rumlige opløsning indlemmer Katinka i stationsbyens sociale rum.

Katinkas private rum i hjemmet udfordres ikke alene af ægtemandens tilstedeværelse, men også af telegraftrådens prikkende lyd i stationsbygningen, deres hjem befinder sig i: „Døren stod aaben ud til Kontoret. Telegrafens prikkede uafladelig” (164). Og lidt senere: „Katinka slog Vinduerne op i Dagligstuen, saa den skærende Luft kom ind [...] Der blev lukket et par Døre, og saa var det ganske stille. Kun nu og da lød der en fin Summen i Telegrafens Tråde” (168). Åbningen af Katinkas personlige rum forløber med telegraftråden som akustisk repræsentant for romanens mekaniske tidslighed. Som modpol til den teknologiske modernitet repræsenteres kirkens normsæt ligeledes akustisk og metonymisk af klokkernes slag flere gange i romanen, hvor de tilfører en moralsk tilstedeværelse som modhage til stationsbyens prosaiske selskabsliv: „De [Katinka og Huus] kom ned til Skoven, og Anneksklokkerne kimedede. Det var, som om Klokkerne slet ikke vilde holde op i dag, at lyde [...] De stod paa Perronen og hørte paa Klokkerne, mens de ventede paa Bai” (169-170). Placeret i

⁷⁹ Harmut Rosa, 2016, side 298.

modernitetens rum lægger der sig et kristent moralkodeks om Katinka og Huus, så kirkens klokker overdøver kærlighedslængslen.

Den spirende forelskelse i Huus presser sig dog fortsat på med luften og det klare vejr som medium for de uerkendte følelser: „Katinka gik ud ad Laagen med Huus. Bai blev lidt tilbage med Kiær, saa de to gik alene henad Vejen. Solen laa over de blankglitrede Marker” (169). Med Huus’ tilstedeværelse blomstrer Katinka op, og alle rum omkring hende får en humorfuld stemning. Selv julen forløber rart og hjemligt, og også Bai bliver: „smittet af det hele Veltimode i Huset” (171). Men Bais ømme følelser for sin kone får igen et kropsligt og begærligt udtryk, der nu direkte forbindes til togets affektive påvirkning nytårsaften, hvor han med Katinka og Huus betragter dets gennemkørsel:

– Dér har vi ham, sagde Bai. De hørte Toget som en fjern Brusen. – Mørk er ’en s’gu iaften, sagde Bai. Støjen kom nærmere. Nu rokkede Lokomotivet over Broen. Det lille Lys kom nærmere og voksede; saa bruste Lokomotivet frem fra Mørket som et stort lysøjet Bestie. Og de stod alle fire stille, mens det raslede hastigt forbi. Damp stod af Vejen mens der faldt Lys fra Vognene ud over Sneen. Klaprende gik det bort, ud i Mørket. – Hm, sagde Katinka, saadan gaar vi ind i Aaret (172).

Togets kraft forplanter sig affektivt hos Katinka, der reagerer med en pludselig ømhed over for sin mand, og Bai, der ligeledes grebet af situationen kysser Katinka. Huus’ varme følelser for Katinka tøjles ved synet af den ægteskabelige hengivelse, men bliver forløst som jalousi, da han kort efter reagerer vredt på den kropslige affektion: „Huus var gram mod Dyret, da han kørte hjem i Slæde” (172). Affekten, toget fører med sig, bliver hængende som et atmosfærisk stormvejr, der går i kroppen på de tre beskuere, og som forbundet til Huus’ følelser og Katinkas nervøsitet for hans hjemtur skaber yderligere spænding i magtkampen mellem kropslig affekt og åndelig hengivelse.⁸⁰

Toget beskrives som et uhyggeligt bestie og altså et kreatur, der med sin kraft sætter det mørke rum i bevægelse og efterlader et affektivt og atmosfærisk aftryk, så dampen, der står op fra vejene, bliver det atmosfæriske stof, der undslipper teknologiens kraft og konstituerer underbevidstheden rumligt i nattens mørke og

⁸⁰ Hvor jeg opholder mig ved togets affektive indvirkning på stationsbyens indbyggere, læser Katharina Müller jernbanemotivet ind i en modernitetshistorisk sammenhæng, hvor toget ikke får: „nogen konsekvenser for protagonisterne” (Müller 2008, 197). Jeg er enig med Müller i, at stationsbyens indbyggere fastholdes i en social tomgang, men hvor Müller konkluderer: „Sie [Katinka] wird niemals zum *Passagier*, weswegen auch nie etwas mit ihr *passiert*” (Müller 2008, 221), mener jeg, at Katinka på affektiv vis rammes af den moderne og mekaniske disciplinering af rummet. Fra hendes subjektive perspektiv udvides rummet allerede gennem togets og telegrafens tilstedeværelser, da det fratager hende det intime, private og hjemlige bevidsthedsrum, som hun søger, men som kun findes som abstraktion. Min opfattelse af at toget fører yderligere vej ind i det prosaiske og mekaniske understøttes af frøkenerne Abel, der i fast takt rejser til hovedstaden for at finde sig en mand. Dertil kommer, at Katinka som pligttopfyldende, borgerlig kvinde bør udfylde sin plads som hustru uden at forbyrde sig mod samfundets dobbeltmoraliske indstilling til kønsroller, der træder tydeligt frem i en fortællerkommentar om, at: „Et Barn havde [Bai] oppe i Byen” (Bang 2010, side 151).

anticiperende uhygge. Katinkas slutbemærkning må betegnes som et varsel om det mekaniske rums affektive overskrivning af den idylliserende indstilling, og den markerer en spændingsopbygning og et narrativt omslag, der er rumligt organiseret.

Romanens rumlige udvikling forbinder sig til en atmosfærisk nedbrydning af grænseskellene mellem individets isolation og de sociale rum, så der opstår en forsamling og et netværk, hvor toget som aktør indtager en magtposition, der kaster affekt af sig i begyndelsen af romanen, og som får mere og mere overtag undervejs i den rumlige, men også atmosfæriske form, hvor mørket bliver en dramatisk katalysator, der skaber uhygge i den fremadtordnende bevægelse og markerer togets mekaniske kraft, der vinder ind på Katinkas følsomme rum.

Efter at romanens rumlige og atmosfæriske konflikt mellem krop og ånd har manifesteret sig, bevæger romanen sig ind i et socialt og festligt rum. På vej til årsmarkedet lidt uden for stationsbyen fremvises et stemningsbillede, der rummer fortolkningsnøglen til en yderligere erkendelse af idyllens fravær i Katinkas liv. Katinka, Bai, Huus og tjenestepigen Marie gør på vej til markedet holdt for at spise:

De blev alle saa lystige ved Bordet. Bai sad i Skjortearmer og sagde hvert Øjeblik: Ja, Kinder, her er s'gu rar i den grønne, danske Skov. [...] Lidt efter sov Bai under den store Eg med Næsen i Vejret og Hatten liggende paa Maven [...] Katinka havde taget Straahatten af og lænede Hovedet mod Træet. Hun sad og så op i Egen. Helt, helt oppe i Kronen faldt Solstraalerne ind som dryppende Gulddraaber i det grønne ... og Fuglene sang inde i Underskoven (199).

Set fra Katinkas position idylliseres landskabet, mens Bai på ironisk vis igen udgyder et mekanisk og kropsligt åndedrag. Dernæst markeres en følsom udveksling mellem Katinka og Huus: „- Hvor her er smukt, hviskede hun og bøjede Hovedet frem. – Ja – her er smukt ... hviskede Huus igen” (199). Stemmernes toneleje markerer en følelsesmæssig indlevelse, jeg forud for en analyse af romanens markedsscener begrebsliggør ved at inddrage Hermann Schmitz' nye fænomenologi, der er velegnet til at udpege *Ved Vejens* forbindelse mellem affekt, følsom indlevelse og bevidstgørelse, og som vil føre min analyse frem mod en fortolkning af romanens åndssymbolske udtryk.

Atmosfære som rumlig erkendelsesform

Heidegger indsætter i „Bauen Wohnen Denken” den menneskelige væren i et ontologisk betydningslandskab, der er firfoldigt og tilgodeser stedets transcenderende kredsløb, der er fraværende i *Ved Vejens* stationsby, og som etableres rumligt og erkendes fænomenologisk. Ved at inddrage den nye fænomenologis forståelse af affekt som et førrefleksivt fænomen og følelser som rumligt udgydte, kommer jeg romanens konstituerende af Katinkas sansebaserede bevidstgørelse nærmere.

Mennesket er ikke kun tilstede i verden på et sted i et landskab, men også i rum og atmosfære.⁸¹ I *Ved Vejen* lægges der en gennemgående løvfaldsmelankoli til rette omkring Katinka, så hendes oplevelse af de stedlige omgivelser reflekterer hendes temperament og insinuerer en tabsoplevelse. I den forstand åbner luftens vejrlige og atmosfæriske forhold for, at Katinka specifikt og det sansende menneske generelt ikke kun er i berøring med et landskab, men også kan blive berørt af en atmosfære.⁸²

Schmitz' nye fænomenologi åbner for at tilgodese Katinkas følsomme binding til rum, som den kommer til udtryk gennem atmosfære, affekt og følelse. Han opdeler som den klassiske fænomenologi siden Husserl kroppen i to ved at gribe til den tyske skelnen mellem Körper og Leib. Hvor Körper betegner den mekaniske krop, er Leib den fornemmende, der opfanger rummets atmosfære omkring sig på sansemæssig vis. I den rumlige og relationelle udveksling påvirker affekt uvilkårligt kroppens vitale drivkraft, hvorimod følelser er et mere komplekst anliggende, der kun i visse situationer anspores af affekt.

Følelser er tosidede, da de både kan gribe den følende krop udefra, men også kan udgydes fra enkeltpersoner og være stemningsbefordrende.⁸³ Den fornemmende krop agerer i den forstand resonansbund for affekt og følelse og kommunikerer på synæstetisk vis med atmosfæriske og sociale stemninger omkring sig.⁸⁴ Sammenholder jeg affektteorien med *Ved Vejens* betydningsrum, er der i åbningsscenen kinæstesi og mekaniske kroppe i bevægelse, mens den fornemmende krop harmonerer med den porøsitet, Katinka Bai kropsliggør, og som kommer i konflikt med romanens sociale rum. Divergensen mellem Katinkas sanselige gemyt og togets og det sociale livs mekaniske tempo viser sig i særligt højspændte og affektive scener, hvor også hun i romanens anden halvdel gribes af affekt.

Den fornemmende krops situationelle grebethed bringer Schmitz til at opstille en argumentationsrække for et mere osmotisk omverdensforhold end den kiastiske

⁸¹ Sloterdijk 2016, side 46. Peter Sloterdijk taler om en relativ atmosfære, der kan udvides, og bevæger sig dernæst over til en symbolsk klimatisering. At jeg i særlig grad benytter Schmitz' atmosfæriske teoridannelse og ikke kun opholder mig ved Böhmes eller Sloterdijks i min analyse af *Ved Vejen* skyldes Schmitz' rumliggørelse af følelser.

⁸² At der lægger sig et særligt vejr omkring Katinka kan forstås yderligere ud fra Gernot Böhmes nye æstetik. Det er Katinkas subjektive tabsoplevelse, romanen undersøger, og den er kongenial med efteråret og vinteren. Ved at lade Katinka være omgærdet af atmosfæriske stemningsrum kan fortælleren fremvise hendes relation til stationsbyen og hendes subjektive tabserfaring (Böhme 2013, side 103 og Böhme 2019, side 142).

⁸³ Schmitz 2016, side 226. Hermann Schmitz vender sig i sin nye fænomenologi mod Platons forestilling om sjælen og psyken som et indre, mentalt aflukke, som Schmitz påpeger har været dominerende i den vestlige tænknings filosofi og psykologi. Ved at tage afsæt i en homerisk tradition kan han i stedet tilgodese følelser som rumligt anlagte fænomener.

⁸⁴ Forbindelsesleddet mellem ydre påvirkning og indre sjæleliv forskydes ikke kun i Schmitz' nye fænomenologi til kroppen, men i affektteori generelt. I „Affekt og rum”, bestemmer Frederik Tygstrup således også kroppen som: „det centrale sted for lokalisering af det affektive” (Tygstrup 2013, side 22).

udveksling mellem subjekt og objekt, som fænomenologien klassisk set tilgodeser. Han går som Latour i rette med mennesket som styrende bevidsthed i den rumlige udveksling og lukker med den fornemmende krops sansninger og åndedrættet som konkret stofskifte mellem indre og ydre rum kløften mellem subjekt og objekt, så det ikke bliver menneskets orientering mod en fænomenverden, der dominerer, men derimod en udveksling mellem rumlige udgydelser og indgydelser, der har den situationelle bevidstgørelse som potentiale.

Foruden at tilgodeset et uspaltet forhold mellem subjekt og objekt komplicerer Schmitz også en dualistisk opfattelse af mennesket, der går tilbage fra Platons og senere Descartes' tænkning, og som tilgodeser sjælen som mental overbygning til kroppen. Ved at indsætte følelser som rumligt anlagte fænomener korrigerer Schmitz forestillingen om følelseslivet som placeret i en stabil og sjælelig beholder, og han kvalificerer dem i stedet som medkonstituerende for den rumlige atmosfære.⁸⁵ Dertil kritiserer han, at dualismen mellem sjæl og legeme anerkender et stabilt omverdensforhold, hvor et subjekts intentionelle kontakt til rummet omkring sig er fast og absolut. I den forstand supplerer Schmitz' nye fænomenologi den dynamiske stedsteori, jeg tager afsæt i, som heller ikke bevæger sig ud fra en absolut topologi, men en relationel rumlighed, der altid er under forhandling mellem landskab og krop. Når Schmitz analyserer den fornemmende krops affektive påvirkning, tilgodeser han en interesse for menneskets placering i en ustabil omverden.⁸⁶

I den affektive grebethed er den menneskelige formkraft sat ud af spil. Mennesket påvirkes af en pludselig impuls, der fungerer som drivfjeder for en processuel virkelighedserfaring, hvis forløb Schmitz definerer ud fra tre niveauer, der forløber fra affekt over følsom indlevelse til situationel bevidstgørelse.⁸⁷ Først under kontemplativ distance til situationen bevæger mennesket sig fra at være et rent sansevæsen til at blive en bevidstgjort person.⁸⁸ Bevidstgørelsen er imidlertid ikke udelukkende individuel. Affekt kan ramme kollektivt, men hos Schmitz angår den især den enkelte, hvis sindelag og følelsesmæssige dispositioner indgår i den rumlige tilstedeværelse i et primitivt nærvær, der er ureflekteret og ubevidst, men kropsligt mærkbart.⁸⁹ Er affekter således at forstå som situationelle og labile, reagerer det enkelte menneske forskelligt alt efter porøsitet og sensitivitet over for at lade sig gribe af en stemning.

⁸⁵ Schmitz 2016, side 62. Til det uspaltede forhold hører fortsat subjekt og objekt, som Schmitz i sin følelsesfænomenologi betegner *referent* og *relat*, der udviser et magtforhold, der ikke lader sig entydigt definere, men som enten er fremmedstyret, ustyret eller selvstyret (Schmitz 2016, side 63).

⁸⁶ Den epistemologiske usikkerhed kommer desuden også diskursivt til udtryk i *Ved Vejen*, hvor vendingen: „der er noget i vejen” optræder talrige gange.

⁸⁷ Schmitz 2016, side 47.

⁸⁸ Schmitz 2016, side 216.

⁸⁹ Schmitz 2016, side 213.

Den nye fænomenologis processuelle bevidstgørelse benytter jeg til at supplere Latours modernitetskritik, og jeg definerer *Ved Vejens* urbane affekt som udtryk for en manglende omverdenskontrol iværksat af teknologiens agens. Det atmosfæriske mellemrum mellem ydre og indre rum kvalificeres af forviklinger, der overført til Katinkas skæbneforløb giver sig til kende som et manglende mulighedsrum for at projicere indre stemninger ud på omgivelserne. Det tilfører romanen en intens følsomhed, da Katinka som romanens sympatibærer udgyder en åndelig substans, som stationsbyens øvrige indbyggere er foruden.

Romanen fremviser forholdet mellem individ og kollektiv som en forskel i atmosfære. Er der en udtalt følsomhed at spore i rummene, der omgiver Katinka og Huus, er den følsomme indlevelse fraværende i romanens sociale rum. I åbningsscenen karakteriserer jeg affekten ud fra Simmels urbane nerveliv, der imidlertid aftager, når toget igen har forladt stationsbyen. Tilsvarende kan indtrykket bekræftes med Schmitz' tredling ved, at de tilstedeværende udviser en mangel på følsomt engagement i situationen og derfor forbliver på det første og affektive niveau uden indsigt i den magtposition, toget som aktør har over dem. Som stedfortræder for den moderne teknologi indtager toget dermed en kritisk position, mens stationsbyen stedsteoretisk set henter sin overfladiske kropskultur i det landskab, indbyggerne og kulturen træder i udveksling med.

Ved Vejens landskabsaftegning fremviser et sindbillede, så pløjemarken og det vagt markerede kirketårn reflekterer byens borgere og en kultur med tilsvarende mangel på dybdeperspektiv. Landskabet, der omgiver stationsbyen, står således i kontrast til den romantiske morgenstemning i bjergene, som Huus har fortalt Katinka om. Når stedserfaringen konstitueres ud fra Katinka Bais romantiske og virkelighedsfjerne position, træder den subjektive oplevelse i stedet for den kollektive. Men med kroppen som lokaliseringsspunkt affektiv virkelighedspåkaldelse fastholdes hun i stationsbyens sociale rum. Indsigten forbinder jeg til den subjektiveringsproces, som romanens rumlige form lægger til rette, og som jeg ud fra den nye fænomenologis tredelte udvikling nu giver yderligere fokus ved at tilgodese romanens centrale markedsscene som afgørende omslag.

Årsmarkedets urbane affekt

Schmitz forbinder situationer til stemningsrum, som den enkelte kan reagere blasert eller indlevende på.⁹⁰ Under en nøglescene i *Ved Vejen* udsætter årsmarkedet den porøse Katinka for affektiv grebethe i det sociale rum. På markedet er der ikke alene en menneskevrimmel, men også en kropsliggjort atmosfære, der materialiseres med

⁹⁰ Schmitz 2016, side 57.

cirkusartisternes optræden. Inden for en krydsklippende logik forskydes Luftens Dronning i: „bredt vrikkende Derrière” til Katinkas karruseltur, der markerer et rumligt og narrativt vendepunkt.

Karrusellens hurtige bevægelse i luften understøttes af mængdemotiver, der sammen med den akustiske synekdoke konstituerer en fortættet stemning, som forplanter sig til overstimulering og affekt:

Katinka ville ogsaa op at køre [...] De begyndte at køre, langsomt og hurtigere. Hun nikkede til Bai og lo ad alle de Ansigter, som drejede rundt. – Sikken Stimmel, sagde hun [...] De kørte anden Gang. [...] Katinka smilede og bøjede sig tilbage. Ansigterne begyndte at svømme ud for hende. Det var blot noget sort noget – sort og hvidt – som blev ved med at dreje rundt [...] Det var, som Markedslarmen og Musikken og Stemmerne og Hornene, der skingrede, brød sammen i én Brusen i hendes Øren, mens alt gyngede sagte. Hun aabnede Øjnene lidt: Jeg ser ingenting, sagde hun og lukkede dem igen [...] De kørte igen [...] Hun sad med halvaabne Øjne og så ind i Kredsen. Det var, som om alle Ansigterne var trukket paa en Snor (204-205).

Karrusellen er korrelat til lokomotivets moderne hastighed og fører til en chokoplevelse og en desorientering, da Katinka under det hurtige tempo helt fratages en klassisk betragterrolle og udleveres til et synæstetisk sansevirvar. Katinka indsluses i en affektiv påvirkning lig åbningsscenens urbane energi, og det aktualiserer Simmels biologiske metafor for magtudvekslingen mellem individet som atrofi og en kollektiv kultur som hypertrofi, såvel som Latours aktørnetværk.

Karrusellen bliver i første omgang aktør for sanseforvirring og dernæst til en markering af Katinkas tab af intentionalitet, idet hun mister overblikket over de omgivelser, der sætter hende i affekt. Oplevelsen afslører Katinkas manglende orienteringsevne i forhold til den ny og hurtige rytme, der i mængdemotivernes aftryk mimer Simmels storbys overvældende sansestimulation og bringer Katinka ud af kurs: „Hun kendte, svimmel, Marie – [...] Katinka rettede sig pludseligt op – alt Blodet var gaaet hende til Hovedet. Karusellen holdt. – Kom, sagde hun [...] Man bliver svimmel, sagde hun og traadte ned paa Jorden. Hun var ganske bleg af den meget Køren rundt” (205).

Årsmarkedes affektive indvirkning markerer et fald fra ånd til krop, der i første omgang afstedkommer orienteringsløshed, og dernæst bredes ud til at omfatte hele markedet med et uvejr, der sætter menneskeflokkene i bevægelse, og der bliver: „en Renden til alle Porte. Koner og Piger slog Skørterne over Hovedet og løb [...] De handlende halede Varer ind og svor og bandede. Latinerne fór skingrende af sted og lod sig gennembløde” (207). Selv læsehastigheden accelereres af syntaksens hektiske paratakse, der modsætter sig ethvert forsamlende punkt og beskriver, hvordan mennesker og markedsgenstande flytter sig hurtigt rundt i et uvejr, hvor vandet: „kom som fra Sluser. Der var allerede Oversvømmelse over det halve Torv. De letsaarede løb haltende rundt under Paraplyerne og løftede Rendestensbrædder”

(208). Rum og kollektiv flytter sig i en flydende bevægelse som vandets stoflighed, men som Katinka igen isoleres fra, da hun på foranledning af Huus søger læ for regnen i et panorama, hvor den affektive stemning afløses af et ømt kærlighedsmøde. De rumlige gnidninger mellem det sociale rums bevægelse og Katinkas og Huus' intime pauserum åbner for en ontologisk indsigt i livsbetingelser.

Forflytningen til panoramaet ophæver den affektive rytme til fordel for en kontemplativ, der forbinder sig til et imaginært og medieret landskab uden for stationsbyens netværk. Gennem et glughul præsenteres Katinka for et billede af Napolibugten:⁹¹

Hun så ind ad en Glug: Ja, sagde hun, det er Italien. Der var kunstigt Lys derinde foran Billederne, der straaede i stærke Farver. Hvor det er smukt... Det er Golfen, sagde Huus, ved Neapel. Billedet var ikke slet. Blinkende Sol laa over Golf og Strand og Stad. Baade fløj hen over Vandets Blaa. Neapel, sagde Katinka sagtere. Hun blev ved at se ind. Huus så i Gluggen ved Siden af det samme Billede. – Har de været der? – Ja – to Maaneder. – At sejle der, sagde Katinka. – Ja – til Sorrento ... Sorrento. Katinka gentog det fremmede Navn sagte og dvælende. Ja, sagde hun – at rejse. [...] De så Rom, Forum og Kolosseum. Huus fortalte derom. – Det er så storartet, sagde Katinka, at man bliver bange. – Jeg holder mest af Neapel ... (209).

Gør karrusellen Katinka orienteringsløs, finder hun ro, da hun atter indsat i en klassisk beskuerrolle ser et billede af Napolibugten, som forløser en følsom reaktion, der kommer til udtryk med hendes henførte og stille udtale af Sorrento. Det imaginære rum bliver medium for hendes længsler mod et romantisk landskab, men det indfinder sig kun i medieret form og forbundet til en absolut overblikssposition, der frigør Katinka fra kroppens jordforbindelse i markedets sociale temporum.

Tilflugten i panoramaet udgør en topografisk nøglescene, hvor Huus igen viser sig at være stedfortræder for en romantisk dannelsesrejsende, der repræsenterer en forbindelse til et landskabeligt tilhørsforhold uden for stationsbyens rumlige forsamling. Virkelighedsplanet forskydes og sættes kortvarigt på pause i panoramaet, så der skabes en distance, som åbner for et abstrakt og kontemplativt rum. Men markedslarmen gentoptager og forplanter sig igen som en affektiv virkelighedspåkaldelse: „Lrekasserne [begyndte] at spille, Karrusellerne ringede. Katinka havde næsten helt glemt, hvor hun var [...] Katinka så sig om i Rummet: Saa venter Bai, sagde hun” (209).

Lrekassens larm modstiller Katinkas: „sagte og dvælende” stemmeføring (209). Panoramaets romantiske symboleffekt opløses, da Katinka kaldes tilbage til livet med

⁹¹ Napoli er et fast mål på en klassisk rute i den romantiske rejselitteratur og bliver hos Goethe til topos for døden med: „Vedi Napoli e poi muori” – „Se Napoli og dø” – (Goethe 2013/1787, 202). I sin dagbog fra sin Italiensrejse beskriver Goethe den 2. Marts 1787 Napoli som et romantisk landskab, han ønsker at bevare som sindbillede frem for realtopografi (Goethe 2013/1787, 218-220).

Bai. Tilbage i hans arme begiver Katinka sig ud i en dans, der afslører ægtemanden som tonedøv over for sin kones følsomme tendenser, mens han til gengæld udviser et stærkt gehør over for den festlige stemning:

Bai dansede voldsomt og blev ved ud og ind mellem Parrene.
– Bai dog, sagde Katinka. Hun var aandeløs.
– Man kan svinge den endnu, sagde Bai. Han dansede forkert i Vrikketakt.
– Bai dog ...
– Man ka' faa hende varm endnu, sagde Bai. [...]
Katinka følte sig saa trykket ved Bai.
– Bai er saa kaad, sagde hun, da han var gaaet (210).

Bai iværksætter den kropslige affekt, der rammer Katinka på åndedrættet, så hun føler sig trykket. Ubehaget ved den rumlige situation bringes til ophør, da Huus dernæst fører hende ind i en stille dans, der lukker markedsvrimlen ude og rammer hendes hjerterytme rent, så de to mandlige modpoler ikke alene får atmosfærisk repræsentation, men også rytmisk: „Hun hørte det alt sammen – Musik og Stemmer og Trampen – som noget ganske fjernt, følte kun, at han førte hende saa sikkert, ud og ind” (211). Afskærmet fra virvaret med lukkede øjne og ført af Huus kan hun endelig give sig hen til sine følelser, der ikke harmonerer med markedets frivole stemning, hvor Bai bliver til grin, da fra Katinkas og Huus' perspektiv beskrives: „vrikke løs med en fyldig Bondepige i Fløjlsliv” (210).

Katinkas spirende bevidstgørelse om egen kærlighedsskæbne erkendes rumligt på vej hjem fra markedet under ledsagelse af Huus og Bai. Det lille selskab går gennem en kirkegård, der tilbyder et udsyn over et natligt landskab i en indramning, der forskyder og forlænger panoramaets fremvisning af Napolibugten til kirkegården, så det abstrakte mulighedsrum spejles i virkeligheden: „Der var hugget ud gennem Træerne, saa man saa' ned over Markerne til Fjorden. Dæmringen svævede som et Slør over det dunkelblanke Vandspejl, stille og drømmende. Der var tyst, som om Livet var døet ud under den duftfyldte Luft ...” (215).

Perspektivskiftet fra Napolis golf til kirkegårdens mørke vandspejl bliver en *mise en abîme*, der i det rumlige krydsclip fra det stabile, men imaginære landskab til kirkegårdens virkelighedsplan mørklægger det absolutte mulighedsrum og foregriber Katinkas skæbne. Den landskabelige fordobling markerer panoramaets mediering af et romantisk landskab som en luftspejling, der forskudt til kirkegården og romanens virkelighedsplan puster livet ud af Katinkas forsøg på idyllisk transcendens og dernæst Katinka i romanens videre forløb.

Katinkas og Huus' følelser og bevidstgørelse om deres umulige kærlighedsbetingelser markeres dernæst i en rumlig udgydelse, da de på vej hjem gennem mørket og side om side apatisk: „sad tavse, stirrende ud i Egnen” (216). Begge kommunikerer deres erkendelse ud i det mørke natlandskab, og hjemme igen

afslutter Katinka deres kærlighedsforbindelse i lysthuset som en konsekvens af den idylliske negationserfaring.

Stationsbyens kropsbegærlige omgangsform

Den følsomme indsigt i Katinkas tabsoplevelse lægges rumligt til rette og reflekteres stedligt i landskabets manglende resonans. Fraværet af Heideggers firfoldige værensform udpeger en eksistentiel hjemløshed i Katinkas omverdensforhold, og erkendelsen konstitueres yderligere i romanens anden halvdel, hvor vekselvirkningerne mellem de forskelligartede rum intensiveres. Til at analysere romanens sociale dynamik, henter jeg teoretisk støtte i Henri Lefebvres triadiske struktur for produktion af rum.

Gnidningerne mellem den sociale virkelighed og Katinkas idylliske længsler etableres rumligt og påpeger et stedligt kredsløb, som Lefebvre definerer ud fra en triangulering mellem stedets *materielle*, *symbolske* og *imaginære* kendetegn.⁹² Den materielle dimension svarer til stedets landskab og arkitektur, som i *Ved Vejen* fremvises i romanens indledning med perronscenerne og Katinkas landskabsbetragtning. Den symbolske gren i Lefebvres triade repræsenterer stedets sociale omgangsformer og livspraksis, der er forbundet til en særlig idé og diskurs, der igen for *Ved Vejens* vedkommende indledningsvis iscenesættes af personernes kropsbegærlige udvekslinger og affektive bevægelser på perronen. Den imaginære komponent henviser til stedlige erfaringsmodi, der som de øvrige to dimensioner forholder sig til stedets kronotopiske karakter og idégrundlag. Men hvor Bakhtins kronotop, der tilgodeser en historisk tid passere gennem rum, er syntetiserende i sit fundament, åbner Lefebvre for en kritisk betragtning af rumlige magtforhold. Den triadiske analyse bidrager dermed til en mere relationel betragtning af stedets dynamiske karakter end Bakhtins kronotopiske, og i det følgende bevæger jeg mig fra en analyse af det materielle og ydre rum over til det symbolske rums dobbeltkarakter. Byens kollektiv former i deres flirtende udvekslinger en kropslig begærskultur som kontrast til Katinkas åndelige dispositioner. Forholdet mellem krop og ånd bliver til en magtudveksling, der etableres i romanens triangulering mellem stationsbyens materielle, symbolske og imaginære former.

I min analyse af *Ved Vejen* fører turen gennem kirkegården efter markedsbesøget til en vigtig erkendelse. Katinka kan ikke internalisere et romantisk landskab i sin stedlige virkelighed. Indsigten forbinder sig til Lefebvres materielle rum, og forstærkes at stationsbyens imaginære kendetegn, der tilbage i stationsbyen igen

⁹² Jeg overtager de danske begreber for Lefebvres *l'espace perçu*, *l'espace vécu* og *l'espace conçu* fra Meiner og Tygstrup 2017, side 46.

reflekterer de umulige betingelser for en åndelige forløsning i den prosaiske kropskultur:

Et par Piger kom for at tage af Bordet, og Katinka gik ud i Haven. De skulde lege Skjul [...] Der blev en Flyven og en Gennem bag alle Buske [...] Katinka gik ind i Lysthuset [...] Hun sad saadan stille, da Døren blev aabnet og lukket: – Huus ... – Katinka – Katinka dog ... Det lød fortvivlet og i Graad; og han rev hendes Hænder til sig og kyssede dem og kyssede, mens han laa ned for hendes Fødder [...] – Aa – kære Huus – Tiden vil mildne dette her [...] – Naar De [...] – nu rejser ... og vi ikke ses mere ... – Ikke ses mere? – Ja – Huus – – Saadan som det jo maa være ... (223).

Katinka er trods sin isolation i lysthuset påvirket af stationsbyens sociale atmosfære og frasiger sig i spejlingen Huus' kærlighed. Dernæst krydsklippes der tilbage til haven og til kulturens dobbeltmoral.

Bai fornøjer sig med selskabslegen, mens Katinka igen indtager en isoleret position i lysthuset, hvor kærlighedsopfattelsen kun på afstand af det sociale rum får følsom tyngde. Scenen er den mest eksplicite i forhold til forelskelsen, og citatets afsluttende aposiopese artikulerer Katinkas resignerende holdning, der nu også opløser lysthuset som fast symbol for den romantiske kærlighed. Lysthuset skaber ingen ly for den romantiske kærlighed, og indsigten bestyrkes, da selskabslegene igen overtager scenen og pointerer det manglende mulighedsrum for et åndeligt fællesskab i stationsbyen.

Katinka sender Huus væk, og det lidenskabelige melodrama forskydes af et krydsklip, der fører handlingen tilbage til haven:

– – Ude i Haven fløj og fór de. Louise-Ældst styrtede gennem Nøddegangen efter den nye Doktor, saa hun nær havde revet Bai og Kiær over Ende i Gangen [...] – Ja – vi var til Marked, sagde Bai, gemytlig Dag ... Saå et Par kvikke Pi'er i Skoven – flinke Pi'er i Støvlerne ... [...] Louise-Ældst faldt om i den nye Doktors Arme oppe foran Jasminbusken (224).

Det inderlige kys i lysthuset får en patetisk snert i sammenligningen med den komiske og letsindige selskabsleg. Patos og ironi bliver igen hinandens modhager, og den romantiske aspiration punkteres af et parodisk. Udvekslingen giver spænding til romanens rumlige drivkraft, men der er mere på spil, for igennem Katinkas og Huus' kærlighedsmøder etablerer romanen en idealistisk verdensanskuelse, der i romanens idiosynkratiske tone irrettesætter byens fysiske begærkultur.

Efter sin afvisning af Huus forsøger Katinka at finde tilbage til sin vante hverdagspraksis, men det vanskeliggøres af de ulykkelige følelser, der får hende til at se virkeligheden: „som gennem et Slør, i Drømme” (226). Sløringsmetaforikken markerer Katinkas opgivelse over for sin stedlige virkelighed, som hun dog kaldes tilbage til af kirkeklokkens akustiske virkelighedspåkaldelse, der tilbyder en sidste reminiscens af et åndeligt pejlemærke: „Vinduer og Døre stod aabne. Ovre fra

Annekset begyndte Klokkerne at ringe. Marie-Pige var midt i en lang Snak, da Fruen [Katinka] sagde: – Jeg gaar i Kirke. Og borte var hun, før Marie fik svaret. Næsten som Fruen løb henover de solhede Marker” (227). Virker Katinka fortvivlet efter sin beslutning om at have frasagt sig Huus’ kærlighed, afslører hendes raske gang mod kirken, at hun fastholder et kristent-moralsk kodeks og sin plads i det borgerlige hjem.

Romanens rumlige produktion udfordrer dog fortsat Katinkas moralske og idealistiske indstilling og irttesætter hendes åndelighed med en gennemgående holdning til kærlighedslivet som et seksuelt begær, når barndomsveninden få sider senere slår fast, at: „[V]i alle er her jo for Forplantningen” (234). Udsagnet baserer romanens imaginære rums idégrundlag på krop og forplantning frem for ånd og kærlighed.⁹³ Litteraturhistorisk betragtet kan udsagnet betragtes som en sarkastisk henvisning til en naturalistisk forståelsesevne, mens jeg i en bredere naturhistorisk og kulturel kontekst betragter den som en ironisering af en mekaniseret og darwinistisk udviklingstanke, der dominerede i romanens samtid.⁹⁴

Den ironiske holdning til stationsbyens manglende åndsliv kommer til udtryk i beskrivelserne af familien Abel: „Familjen Abel var et rent Dueslag. Man gjorde sig forstaaelig i kælne S-Lyde og Smaahvin [...] Naar der var fremmede, hang de Forlovede matte over et par Stole, til en af dem sagde „Busse-Bisse” (243). Katinkas sanselige tendenser i romanens indledende havescene forskydes og overblændes på idiosynkratisk vis af de unge frøkener. Duernes funktion som nostalgiske topoi i romanens begyndelse er at fremhæve Katinkas åndelige dispositioner, der i den krydsklippende form helt opløses. Erkendelsen lægges til rette i romanens form, men er endnu ikke Katinka forundt, og i sin følsomme bevidstgørelsesproces vender hun sig allerede tidligt i romanen mod fortiden.

Den nostalgiske følelse

Som et erindringsspor, der løber gennem romanen hengiver Katinka sig flere gange til sine materialiserede minder i et forsøg på at genkalde sig et hjemligt fortidsnærvær:

I sin Sekretær havde Fru Bai en stor Papæske med mange visne Blomster, smaabaand og Florsdikkedarer med Deviser af Guldpapirsbogstaver. Det var hendes gamle Kotillonserindringer fra Klubben og sidste „Abonnement” i Pavillonon, naar der blev danset.

⁹³ Heede betragter Katinkas infertile krop metaforisk og relationen til Huus som et venindeskab eller en symbolsk moder-barn-symbiose uden kønsforskell (Heede 2003, side 142). Min analyse af rum bekræfter hans indsigter i det kønnede rum, men forflytter fokus fra seksualitet og identitet til ånds- og kropskultur.

⁹⁴ Katinka er romanens sympatibærer, og dermed må den implicite henvisning til Darwins udviklingslære forstås ironisk, når romanens kropsbegærlige idégrundlag dominerer, og kun forplantningsevnen opfylder hans teori: „And as natural selection works solely by and for the good of each being, all corporeal and mental endowments will tend to progress towards perfection” (Darwin 1859, side 307).

Det tog hun alt sammen ofte frem om Vinteraftner og ordnede det om igen og søgte at mindes, hvem der havde givet hende *det* og hvem *det*. [...]

I den øverste Skuffe under Sølvskabet i Sekretæren laa hendes Brudeslør og den visnede Krans af Myrter [...] Det var begyndt at blive ganske gult, Brudesløret (152).

Genstandenes affektionsværdi påkalder sig en sentimental indlevelse hos Katinka. Men scenerne fra forældrenes og eget ægteskab antyder, at hendes ungdommelige forestillinger forbinder sig til en romantisk forestillingsverden, når de gennemgående forskydes til stationsbyens fysiske begærskultur. Erkendelsen finder støtte i ægteskabssymbolernes guldne og visnede former, der ligeledes modsætter sig et sentimentalt ærinde og fortolker fortiden som virkelighedsfjern nostalgi uden kronotopisk forlængelse i stationsbyens ydre realitet.

Katinka har endnu ikke opgivet håbet om åndelig og følsom forløsning, og udvekslingen med de materialiserede minder fører hende ind i endnu en bevidstgørelsesproces, der får barndomshjemmet som mulighedsrum. Med afvisningen af Huus er det ikke kun et åndeligt begær, men også en mulig tilknytning til et hjemsted, Katinka mister, og da han er rejst, tager hun tilbage til sit barndomshjem i et sidste forsøg på at finde hjem og redde håbet om idyl:

Et par Dage efter rejste Katinka „hjem” [...]

Svigerinden var en rar lille Kone, som bragte Barn til Verden hvert Aar og trimlede halv genert og fortrykt rundt i sit evige Svangerskab. Hun var blevet magelig og en Del fordummet. Hun kom jo ikke til stort mere end til at føde og amme.

I Huset var der altid en af Stuerne, hvor man ikke var naaet til at faa Gardinerne op [...] Maden til Maaltiderne blev aldrig færdig i rette Tid, og der var altid for faa Tallerkener, naar man endelig kom til bords [...]

Katinka bad, om hun maatte beholde de gamle Tallerkener.

– Om du *maa*? Sagde den lille Kone [...] – det er jo kun Skaar (*alt* var Skaar der i Huset) (228-229).

Anførselstegnene afviser barndomshjemmet som forløsning for Katinkas ontologiske hjemlængsel. Fraværet af hjemlig idyl fremmanes desuden i det borgerligt ikoniske interiør, hvis ufærdige og forfaldne form prisgiver den nostalgiske længsel, og som vidnesbyrd om den mekaniske udviklingstanke fremstår svigerinden i sin funktion som „den lille Kone” udmattet af de talrige børnefødsler som et kropsliggjort modbillede på Katinkas sentimentale erindring om sin mor. Virkelighedskravet markerer en lukning til det mentale livsrum, der finder ydre spejling i romanens tærskelsymbolik, når „[d]ørene klaprede uafslædig” (228). Tabserfaringen forplanter sig til Katinka som en håbløshed, som romanen igen markerer rumligt og på melodramatisk, her ekspressionistisk vis, når hun: „lænede Hovedet mod Taarepilens Stamme” (230).

Heller ikke barndomsbyen forløser Katinkas følsomme længsler, og erkendelsen spejles nu inde fra Katinkas bevidsthedsliv og ud i rummet under et besøg ved

forældrenes grav, hvis forgængelighedssymbolik fordobles i en død og kølig materialitet: „- Og her – – denne Plet med den døde Sten og de to Navne – det var nu hele Mindet om hendes Ungdom og hendes Hjem. Hun sad længe. Og hun saá ind over det Liv, som hun nu skulde føre, og det var, som slog det sammen over hende, alt sammen, *en eneste utænkelig, fremskyllende Haabløshed*” (239). Hjemfølelsen, som Katinka søger i barndomsbyen, bliver heller ikke i barndomshjemmet forløst, og forældrenes gravsten bliver ikke alene et memento over dem, men hele den idylliske tankeform, der forlænges i et dødt landskab: „Som vilde hun klage sin Nød for det døde Træ, bøjede Katinka sig ned og slog Armene om den fugtige Stolpe” (248). Den sidste rest af idyllisk opbyggelighed afvises af det døde træ, hvis repræsentation forskyder sig til Katinkas sygdomsforløb, som intensiveres hen mod romanens slutning.

Da Katinka har givet afkald på hjemfølelsen, foregår der en synkronisering af ydre og mentale rum. Hendes åndelige aspiration finder intet resonansrum i den stedlige kropskultur, og indsigten forplanter sig til en udvikling i den atmosfæriske symbolik, der med Katinkas sygdom markerer et fald fra ånd til krop gennem fysiske kvælningssymptomer, så virkelighedsbetingelserne ikke alene påkalder sig affektivt, men også gennem luftvejene, da hendes hoste tager til som metafor for virkelighedsrummets overtag, da den frarøver hende åndedrættet og kvæler hendes ånd(e).⁹⁵

Hosten bliver et kropsligt symbol på Katinkas spaltning mellem krop og ånd og markerer et fald fra ånd til krop.⁹⁶ Luftens symboldannelse finder således gennem sin kvælningssymbolik forståelse i Schmitz' nye fænomenologiske forestilling om åndedrættet som konkret stofskifte mellem indre og ydre rum, når Katinkas åndelige opløsning ikke kun forplanter sig til hendes sygdomskrop, men allerede etableres i romanens symbolske mellemrum mellem subjekt og objekt. Katinkas død får således dobbelt betydning, da den fører mod en endelig afvisning af åndelig opbyggelighed i stationsbyen.

⁹⁵ Lungesygdommen som metafor finder støtte hos Susan Sontag, der i *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors* viser, hvordan kræft metaforisk set spreder sig og overtager i modsætning til tuberkulose, der gennem luften angriber lungerne og symbolsk set til åndeligheden og sjælen. (Sontag 1990, side 14, 17-18). Allerede tidligt i romanen indsættes vejtrækningen som et bindeled mellem Katinkas åndelige væsen og luften: „Katinka aandede ud i Luften, langt. – Hvor Kulde er rar, sagde hun, og slog ind gennem sin egen Aande i Luften med Haanden” (161), „... og alle disse Kærligheds-Ord flød ligesom i Luften om hende” (183).
⁹⁶ I verdenslitteraturen rammer tuberkulose den sensitive romanfigur, der fremstår uskyldig og blø (Sontag 1990, side 25).

Dødskampen mellem krop og ånd

Katinkas misforhold til de rumlige omgivelser synliggøres yderligere under hendes sygdomsforløb. Hun kan ikke finde åndelig forløsning i stationsbyens sociale rum, og vilkåret konstitueres igen formelt i romanens slutning med en atmosfærisk konstituering forbundet til sygdomskroppens svækkede sanseapparat som formildende omstændighed i det mekaniske omverdensforhold. Fra Katinkas porøse position bliver lokomotivet først sansbart, når det er pakket ind i støddæmpere som tåge, damp og skydække: „Hun gik atter hjem – over Engene. Middagstoget kom larmende over Broen og snoede sig bort. Som en mørkere Plet i Taagens Graa laa Røgen en lille Stund, og løste sig saa.” (246). Tilsvarende skærmer sløringsmetaforen Katinka fra sine omgivelser: „Hun saa Ansigterne som gennem et graat Slør” (257). Slør og tåge fungerer som isolerende demarkationslinje mellem Katinka og hendes omverden og slår over i et mørke som rumligt udtryk for en bevægelse mod dødens endelige forløsning fra kroppen.

Da Katinka ligger for døden, reagerer Bai og hendes nærmeste affektivt:

Agnes fik Lygten tændt og gik over Gaarden. Hun bankede paa Karlekamret. Det gav Ekko mod Laden ... [...] Hestene begyndte at rumstere i deres Baas [...] Et Par skræmte Piger kom ud i Gangen: Faa kogt Kaffe, sagde Agnes. Skynd Jer. [...] Dørene stod aabne ned gennem Huset, knirkende i Mørket [...] Lyset flakkede i Trækken. Ude i Gaarden kom Drengen gaaende med Staldlygten. Han satte den paa Stenbroen og gik igen – der blev en lys Kreds om Lygten i Mørket. Vognporten blev slaaet op og de kom ud med Hestene. Hver Lyd lød stærkt og skræmmende ud i Natten [...] – Har [Katinka] Krampe? – Hun skreg, sagde Bentzen. Agnes saå ud i Gaarden: Skynd Jer, raabte hun. Drengen løb med Lygten over Gaardsrummet. Der blev sat et Par flimrende Lys i Køkkenvinduet, saa Skæret faldt ud paa Heste og Vogn (270-271).

Affekten er den samme, om det er toget, der melder ankomst og afgang, eller om der køres „til Død”. Den affektive forlængelse af togets energi til dødsridtet forstærker min indledende pointe om, at de tilstedeværende ikke behersker deres rumlige omgivelser, men affektivt lader sig føre med, og den forbinder sig i sin ekspressive form til underbevidsthedens førrefleksive stade. De hastige og kinæstetiske bevægelser vidner i den sammenhæng om en orienteringsløshed og et fravær af åndelige og ontologiske pejlemærker.

Dødsnattens uhygge forløser den tidligere nytårsnats anticiperende uro som et varsel om Katinkas død. Det uhyggelige mørke skaber plads til flakkende lyskilder, der sammen med den forstærkede akustik fortættelse rummet og udløser affekt, der får Agnes og gårdens ansatte til at fare ængsteligt rundt, og som gør selv hestene urolige. I den landskabelige spejling af underbevidstheden under bliver træerne sammenlignet med spøgelse under turen, hvor affekten samler hele rummet, da vognen; „rullede ud af Porten, ned ad Vejen, gennem Mørket, i Trav, saa Pilene paa Hegnet fór forbi dem som dansende Spøgelse [...] – Bæsterne er sky, naar man kører til Død, sagde han. De

talte ikke mer. Vognlygternes Lys fór hen over de urolige Pile” (271). Hastigheden handler med de personer, der befinder sig i vognen, når den slører deres sanseindtryk, og fungerer hestevognen som korrelat udtryk for jernbanens teknologiske hastighed, må scenen betragtes som en bevægelse ind i et moderne og ukendt territorium, der er uhyggeligt og markerer en endelig opløsning af Katinkas hjemlængsel.⁹⁷ Turen gennem det mørke og flakkende landskab iscenesætter en melodramatisk afsked med romanens romantiske heltinde og hendes hjemlængsel, og den markerer affekten til et førrefleksivt bevidsthedsniveau, hvis ydre spejling er underbevidsthedens tilsvarende mørke og uhyggelige rum som modvægt til den åndeligt oplyste romantiker.

Fremme ved Katinkas dødsleje fortættes den dynamiske højspænding af de tilstedeværendes bestyrte handlinger og Katinkas dødskræmper. Bai „flakkede op og ned [...] og sagde ud i Luften” (273), mens et besværet åndedræt afskærer Katinka fra luften i støn og brystet, der: „gik pibende op og ned” (274). Hele luften fremmanes i et gispende flimmer af karakterernes affektive udgydelser. Telegraftrådens pludselige summen kaster en reaktion af sig hos de vågende, mens den fremkalder en mental forskydning af rum hos den døende Katinka, der forflyttes til panoramascenens romantiske nærvær: „Agnes rejste sig og løb ind. De stod alle om Sengen. Bai knælte ned og hulkede. De fór alle sammen: det var Telegraf, der lød ind gennem stuerne og meldte Tog. Katinka slog Øjnene op. Se, se, sagde hun og løftede Hovedet. Se Solen, sagde hun: se Solen over Bjergene.” (274). Den mentale forskydning frigør Katinka fra kroppen, så hun inden dødens endelige indtræden igen finder forløsning for sin åndelige aspiration i det romantiske landskab.

Men de tilstedeværende når ikke til bevidsthed om dødens transcenderende og forløsende karakter. Romanens gennemgående magtudveksling mellem kropsligt og åndeligt begær ophører ikke med Katinkas død, og begravelsesscenen konstitueres på ny som en rumlig triangulering mellem omgivelse, socialt rum og idégrundlag. Katinkas begravelse betragtes fra stationsbyens sociale rum med et menneskemylder, der ved graven afstedkommer et mængdemotiv af: „blottede Hoveder” (278). Da „Sværmen” (279) igen på affektiv vis er ledt væk, overtager Agnes den isolerede romantikers rolle uden for mængden og kigger: „ned paa Kisten med dens Kranse, plettede af Sandet... Og hun stirrede frem over Vejene, hvor alle Folk gik hjem til Livet igen [...] Agnes bøjede Hovedet. Hun følte et vredt Ubehag mod dette Smaaliv, som skyllede videre hjem ad alle Veje” (279).⁹⁸

⁹⁷ I både Bang og Jensens tekster er der uhyggelige atmosfærer. Jeg betegner disse som uhjemlige, da det harmonerer med Jensens ældre brug af begrebet i „Oktobernat”, og fordi den forældede form bedre end det nudanske uhyggelige markerer en ontologisk tyngde i den affektive stemning, der fratager personerne en tryk og stabil omverdensforbindelse.

⁹⁸ I *Liquid Modernity* beskæftiger Zygmunt Bauman sig som Berman med modernitetens stoflighed og påpeger, at Marx’ moderne luftmetafor, som Berman overtager, markerer en bevidst bortvendelse fra historien, der ikke altid finder sted. Hos Bang strømmer et kollektiv

Stationsbyens flydende organisme bekræfter som markedsscenen Simmels biologiske metafor for magtforholdet mellem *atrofi* og *hypertrofi* som et åndeligt og atmosfærisk iltsvind. Agnes overtager den atrofiske repræsentation og isoleres fra mængdens ubevidste bevægelse tilbage mod det provinsielle hverdagsliv. Hun overtager resignationens synsvinkel, så fortælleren med hende og fra gravens og romantikerens perspektiv kan betragte stedets sociale kvælningsorganisme. Mængden er forskelsløs og først, da den har forladt scenen skabes der rum for en følsom opbyggelighed, da der registreres en krans af roser og et kærlighedssymbol, som Huus har sendt. Men roserne er visnede, og da porten til kirkegården stænges, punkteres de sidste mulighedsbetingelser for åndelig opdrift.

Efter begravelsen vender romanen tilbage til en overfladisk hverdagspraksis, hvor romanens rum ikke længere konstitueres i et dynamisk skæringsfelt, men etablerer den tilbageblevne kropskultur ved at følge med Bai på herretur til København. Her fordobles årsmarkedets kropsfrivole stemning og en indstilling til, at Bai efter sin kones død godt kunne: „*trænge* til Luft i Lungerne” (283). Ud fra et princip om atmosfærisk lighed forlænges årsmarkedets rum med: „Man saa’ knap Ansigterne rundt om for Røg og Dunst” (212), der på markedet i København gentages som: „Røgen og Øldunsten laa tyk og tung over Bordene” (288). Tilstedeværelsen af luftens dronning forlænges tilsvarende af københavnerbandens forkærlighed for ordet „Svævende” (285), og bliver sammenholdt med romanens karruselscene til udtryk for et moderne og udsvævende begær i en kropskultur, som Katinka ikke fandt hjem i.

Hovedstaden indtager en storbytypologisk funktion som syndens hule med et fritsvævende liv:

Knejpen var en lille rar Ølhave i Pilealléen [...] – Man *spæ’r* den op, sagde den ene af de hørhaarede og skød Skuldrene op.

– Svævende, mente en af Løjtnanterne.

– *Meget* svævende, sagde den anden. [...]

De blev ved med at drikke alle sammen [...] Bai blev øm af den meget Drikkelse.

... Bai vidste ikke, hvordan det gik til. Løjtnanterne var pludselig forsvundne med de rødmossede ...

– De er fløjet, sagde Kjær. (285)

Forskydningen fra markedets moderne forlystelseskultur til det københavnske natteliv markerer en beskeden intensivering af den udsvævende, kropsliggjorte atmosfære. De københavnske scener peger på, at romanens meningstab ikke er forbundet til provins

ofte afsted, ligesom sværme ofte forekommer. I sin læsning af *Stuk* påpeger Ringgaard, hvordan en glidende strøm sætter hele København i bevægelse (Ringgaard 2011, uden sideangivelse). Fænomenet opløser forankringen i et fast landskab og viser, at stationsbyens indbyggere modstandsløst lader sig flyde med udviklingen. Cirkus-artisternes trapezøvelser i luften på årsmarkedet er en lignende moderne bevægelses-epistemologi uden lokal forankring.

eller hovedstad, men stedfæstes på tværs af steder, når den københavnske atmosfære forlænger og overtager stationsbyens kropskultur.

Den grænseoverskridende konstituering af rum understøttes fortsat atmosfærisk-symbolisk med markeringen af røg, der sammen med jernbanemotivet og romanens svævende referencer generelt ikke finder landskabelig forankring, men forbinder sig til en iltfattig åndskultur på tværs af lokaliteter. Tilsvarende overskrives den idylliske atmosfære i stationsbyens havescener med Katinka og Huus i stationsbyen af selskabslegene og i København af en ølhavn. Bai driver rundt mellem byens etablissementer, og scenerne genoptager en atmosfærisk sløringsmetaforik med tobaksrøg og øldunst som afløsning for Katinkas åndsliv, der efter hendes død kun markerer sig i københavnerscenerne med en abstrakt sommerfuglemetaforik markeret på den sten, Bai finder til sin kones grav. Det er dog ikke Bai forundt at nå til bevidsthed om den atmosfæriske symbolik for Katinkas åndelige væsen, og hjemme igen falder han tilbage i rollen som damernes ven.

I romanens sidste scener panoreres der mellem de centrale personer, som i fastfrosne positurer ligeledes udtrykker mangel på åndelighed:

Louise-Ældst vilde se noget i Posttasken og løb ind i Kontoret foran Bai. De lo derinde, saa man hørte det ud paa Perronen.

Lille-Jensen var sunket hen, lænet til en Pæl. Banekarlen havde faaet Mælkespandene bort fra Perronen og Sporet skiftet. Og Frøken Jensen stod der endnu, alene, lænet til sin Pæl (292).

Romanens afslutningsscene markerer en cirkelkomposition, idet åbningsscenen til sidst følges op af en perronscene, der trods efteråret er tømt for løvfaldsmelankolikerens landskabsbetragtning og i stedet genoptager døtrene Lindes ironiske kærlighedstogter til København:

Det var i oktober. Der var ganske fuldt paa Perronen til Eftermiddagstoget [...] ... Bai havde allerede proppet hende ind i Kupeen ... Farvel, Fru Linde ... Farvel ... Louise sprang op paa Togtrinet og kyssede ...
– *Sidst*, sagde hun. Hun rakte sig, saa man saa' hendes „Skønhed”.
– *Louise*, skreg Enkefruen. Toget var begyndt at gaa.
Bai fangede Louise, min sidste...
Der blev viftet og vinket, til man ikke saa' Toget mer (291).

De tilbageblevne skildres dernæst som i indledningen i udvekslinger af håbløs flirten og dagdrømmeri, så stationsbyen selv efter Katinkas død er præget af en kropslig begærskultur og selv ikke Agnes, som efter Katinkas begravelse overtager den romantiske indstilling, forløser rollen som åndsvæsen.

I udgangsscenen mørklægger romanen en sidste rest af hjemlig forankring og følsom forhåbning. Agnes efterlades på trods af krydsklippet mellem hendes og Katinkas tidligere klaverscener i et mørkt tomrum: „Agnes lod Hænderne glide lidt,

langsomt, op og ned ad Klaviaturet [...] Der blev stille i den mørke stue.” (292). Stationsbyens hverdagspraksis rummer ingen ingen idealistisk forhåbning, når Agnes i en mørklagt stue. Fra romanens endelige resignation kan forholdet mellem rumlige og atmosfæriske vekselvirkninger afslutningsvist danne grundlag for en samlet betragtning af stationsbyen.

Stationsbyens mekaniske kropskultur

Med den affektive stimulans får *Ved Vejen* et urbant udtryk frem for et landligt set i lyset af Simmels dikotomiske sociologi. Romanen er vag i sin placering af stationsbyen på et jysk rutekort, og der mangler en fast, stabil lokalitet og et immanent landskab til at give byen lokal substans. Dertil kommer toget som en rumliggørende aktør, der affektivt forsamlar byens sociale netværk og påkalder sig kropslig reaktion. Stationsbyens kollektiv konstituerer det sociale rum i deres kinæstetiske og affektive udveksling med et moderne tempolandskab uden dybdeperspektiv, og som modsætning til den ureflekterede og viltre omgang med modernitetens ankomst er Katinka Bai byens stille eksistens.

Allerede i *Ved Vejens* indledning markerer landskabet omkring Katinka en ontologisk hjemløshed som ramme om hendes melankolske indstilling. Hendes sentimentale gemyt understøttes af en atmosfærisk symbolik i form af løvfaldsstemning, duer og kirkeklokker, der sammen med hendes sindrige bevægelser udgør et modrum til stationsbyens virkelighedsrum. Katinka finder ingen forløsning for sin åndelige hjemlængsel i stationsbyens sociale kropskultur, og hendes bestræbelser på at falde på plads i et intimt rum holdes i ave af det sociale rums affektive virkelighedspåkaldelser. Byens kollektiv spejler et mekanisk tempolandskab i deres enfoldige kropskultur, og deres sociale påvirkning pirker sammen med de varme følelser for Huus til Katinkas indsigt i egen skæbne.

Jernbanens affektive energitilførsel iværksætter en følsom bevidstgørelsesproces hos det porøse menneske med åndelig overbygning. Atmosfæren omkring Katinka er medium for hendes personlige splittelseserfaring, der lægges til rette i romanens rumlige progression. De mange krydsklip åbner for indsigt i en stedlig orden, hvor hverken forestillingen om barndomshjemmet eller moderniteten er latent til stede, men kun er repræsenteret i labile stemningsrum, der veksler mellem et hjemligt nærvær og en urban affekt. Ingen af delene danner en fast kerne under Katinkas øjeblikserfaringer, men indtræder i et magtforhold, hvor den affektive dominans griber Katinka og fører til indsigt i de livsbetingelser, stationsbyen stiller til rådighed.

Katinka går ingen opbyggelig fremtid i møde på virkelighedsrummets præmisser, hvor heller ikke fortiden byder sig til som kronotopisk stabilitet. Landskab og interiør bryder ind med samme realitetskraft, og den landlige fortidsidyl viser sig som en

nostalgisk abstraktion, der aldrig har været rodfæstet, men er en følsom abstraktion. Vilkåret forhindrer Katinka som voksen hjemsgørende i at skabe en forbindelse mellem mekanisk og åndelig livsform.

Den affektive kraft intensiverer en allerede etableret kropskultur og opløser romantikerens mulighedsrum. Som mandlig modpol til stationsforstander Bai indtager Huus en romantisk repræsentation, og hans intime tilstedeværelse iværksætter Katinkas bevidstgørelse af stationsbyens omverdensforhold. I sin bevidstgørelsesproces må Katinka tage afsked med sin længsel efter et idyllisk idégrundlag, der ingen landskabelig aflejring finder i hverken fortiden eller nutiden, og som modsiges af stationsbyens materielle, imaginære og symbolske rum. Hverken landskab, forhistorie eller den sociale omgangsform kan reflektere hendes følsomme indstilling, og Katinkas resignation er med lungesygdommen som symbolkraft at forstå som en forløsning fra den borgerlige dobbeltmoral og kropskultur, som dominerer i stationsbyens mekaniske hverdagspraksis.

Ved Vejens atmosfæriske kredsløb har vist sig at være en fortolkningsnøgle til at forstå Katinkas manglende mulighed for at finde faste pejlemærker for et intimt og åndeligt hjemsted. Den negative erkendelse fører mod døden som eneste forløser af kroppens binding til det relationelle virkelighedsrum og til modernitetens affektive bevægelsesepistemologi, der markerer et bevidsthedsskred fra ånd til krop.

***Ved Vejens* bevidsthedsskred fra ånd til krop**

Min analyse af *Ved Vejen* koncentrerer sig om romanens rumlige og atmosfæriske betydningsdannelse og markerer et opgør med den menneskelige intentionalitet som primat i den stedlige tilegnelse. Katinkas skæbne næres i mindre grad af et lokalt hjemsted og betinges af et socialt kollektiv med en ureflekteret bevidsthedsform, der lader sig bevæge affektivt. Katinka kan ikke overskride stationsbyens kropslige begærskultur i sit forsøg på at projicere en idyllisk tankeform ud på sine omgivelser, men går til grunde i stationsbyens sociale virkelighedsrum, hvis prosaiske atmosfære rammer den sensitive særligt affektivt.

Katinkas længsel efter at tilegne sig et ydre betydningslandskab som forlængelse af et mentalt afslører, at den menneskelige virkeevne i stationsbyen bevæges i et ontologisk ustabilt felt. I et rumligt organiseret syntagme erstattes et led i den atmosfæriske kæde af sanseligt nærvær, ånd og åndedræt af en mekaniseret atmosfære, der for Katinkas vedkommende sætter sig i kroppen som åndløshed under de hurtige rytmer for til sidst at forplante sig til åndedrætsbesvær og kvælning. Katinka indoptager sit stedlige virkelighedsvilkår gennem luften, og det mekaniske og forplantningsbiologiske kropsbegær markerer et paradigmeveksel, der sætter sig i hende som en kropslig, men også metaforisk infektion.

I romanens atmosfæriske organisme bliver åndedrættet det udvekslende stofskifte mellem Katinkas åndelighed og omgivelsernes letsindige socialliv. Katinka kan ikke sætte verden i bevægelse ud fra sine egne følelser, for stedet vækker ingen resonans, men etablerer et inkongruent virkelighedsplan i en tredelt, rumlig aftegning, der vekselvirker mellem et teknologisk temporum, kollektivets førrefleksive fastholdelse i en affektiv tomgang og Katinkas følsomme indlevelse. Stationsbyens sociale rum og Katinkas modrum sameksisterer indledningsvis, men homogeniseres undervejs i romanen. Bevægelsen frem mod en dementering af den idylliske indstilling kulminerer med dødsscenens affekt, der pointerer affektens og kropskulturens endelige overtag.

Forbindelsen mellem ydre erfaringsdannelse og indre bevidsthedsliv er ikke alene kiasatisk i den overvejende impressionistiske form, men også isomorf i romanens atmosfæriske yderliggørelse af Katinkas splittelseserfaring. Katinkas følsomme gemyt marginaliseres og nivelleres i stationsbyen, hvis øvrige personer – foruden Huus og Agnes – med deres begrænsede refleksivitet og manglende nærvær ikke viser empati for hendes porøse væsen, men berører hende ethvert åndehul.

Den manglende, åndelige permanens forbundet til et betydningslandskab i Heideggers firfoldige forstand udleverer Katinka og stationsbyens borgere til en antimoderne og sanseløs korrespondance med den teknologiserede verden omkring dem. Forholdet understøtter Latours modernitetskritik, men viser ikke alene skyggesiden af en progressiv og teknologisk udvikling, for det er ikke fremskridtet, men den stedlige kultur, der udsættes for fortællerens idiosynkratiske indstilling.

I forflyttelsen fra stationsbyens selskabsliv til et københavnsk bliver et samlet danmarkskort til mål for forfatterbevidsthedens ironiske og spydige holdning, og det atmosfæriske fravær af hjemfølelse og åndelig opbyggelighed er således nationalt frem for lokalt betinget. I den næsten misantropiske attitude til kollektivet formidler fortælleren det sociale rum som eksponent for romanens manglende forsoningslogik. De sociale udvekslinger bekræfter kropskulturens repræsentanternes manglende situationsbevidsthed og peger på et fravær af stabile og åndelige komponenter som modvægt til modernitetens affektive påvirkning.

I *Ved Vejen* går hjemfølelsen op i luft som abstraktion, mens den eneste bundfældning, der finder sted, er et luftbåret bevidsthedsskred, der markerer sig som et fald ned i kroppen og kvælning af den åndelige aspiration. I mit næste analysekapitel om Bangs roman *Tine* tilgodeser jeg på tilsvarende vis romanens heltinde som lokaliseringspunkt for en følsom subjektiveringsproces. Den unge Tine indfinder sig i en krigsatmosfære, jeg frem for at forbinde til en national konflikt om landjord forbinder til hendes overgang fra barn til voksen. Udviklingen er

sammenlignelig med Katinka Bais bevidstgørelsesproces, men er med krigen som energimotiv mere højspændt i sin affektive nerve.

III *Tines* atmosfæriske krigsførelse

Fra kropskultur til krigsatmosfære

Ved Vejens afskrivning af landskabelig transcendens finder spejling i romanens rum, der er uden åndeligt dybdeperspektiv. Jernbanens mekaniske gennemkørsler forplanter sig til det sociale rum som affekt og fremviser et sted uden den forsamlende firfold, som Heidegger etablerer sit gode hjemsted på. *Ved Vejens* rytmer og rumlige formationer emanerer i stedet fra et fladt tempolandskab, hvis uhindrede tilførsel af energi skaber plads til affekt. Inden for stedets organisme nedbrydes tærsklerne mellem kollektivets sociale rum og Katinka Bais følsomme modrum af et atmosfærisk mellemrum, der opløser kløften mellem subjekt og objekt og rammer den følsomme heltinde som et fald fra ånd til krop.

Katinka indtager rollen som en klassisk landskabsbetragter, der indledningsvis tilegner sig sine omgivelser fra distance og gennem en visuel og auditiv kontakt. Men hun indsluses i det sociale rums affektive virkelighedspåkaldelser og kropskultur, og hverken landskab eller barndomshjem tilbyder nogen reminiscens af fortidsgods som idyllisk forløsning for hendes intentionelle projektioner, men opløses som følsom abstraktion. Romanen konstituerer bestræbelsen på idyllisk projektion og den moderne splittelseserfaring rumligt.

Fra *Ved Vejens* afvisning af stedlig transcendens bevæger jeg mig nu over til *Tine* (1889), der umiddelbart har et geografisk og historisk afsæt på øen Als og i den anden slesvigske krig med tabet af Sønderjylland i 1864. Parallelt med krigen forløber *Tine* Bøllings udvikling fra barn til voksen, der i den danske litteraturhistorie gerne fortolkes som et forløb, der sidestilles med en overgang fra et idyllisk samfund, til et samfund i socialt og moralsk fordærv.⁹⁹ Dekadencen danner fundament for beskrivelsen af den tidlige udvikling i *Tine* som en historisk forfaldshistorie, men med mine indsigter fra *Ved Vejen* in mente forventer jeg som udgangspunkt at tilbagevise fortidsidyllen som abstraktion frem for stedligt aflejret.

I mit fokus på sted og rum i *Tine* fremdrager jeg i mindre grad en skildring af den historiske krig som årsag til det lokale samfunds forfald og i højere grad *Tine* som personifikation af en ung kvindes manglende mulighed for at overskride en stedligt etableret tankeform. I min tekstnære tilgang tager jeg igen den rumlige konstituering som analysegenstand, mens min betragtning af romanens rumlige progression har den unge *Tines* bevidstgørelsesproces som orienteringspunkt.

⁹⁹ Mortensen (red.) 2015, side 214.

Krigens landskab

I sammenligning med *Ved Vejen* er *Tine* gennemgående og mere konsekvent affektiv i sin rumlige konstituering. Allerede fra romanens begyndelse in medias res foregår der en intensivering af den rumlige affekt som *Ved Vejen* indeholder i enkelte, højdramatiske scener, og som udgydes vejrligt og af kroppe i vildfaren og hastig bevægelse. Indledningen tager afsæt i en relationel rumlighed, hvor romanens personer viser vej ind i et atmosfærisk mellemrum mellem krigslandskab og erfaringsdannelse. Romanens unge hovedperson *Tine* befinder sig således i romanens åbningsscene i en højspændt atmosfære, der vekselvirker med hendes affektive kropsbevægelser:¹⁰⁰

Tine blev ved at løbe grædende frem mod Vognen, mens fru Berg raabte de sidste Ord højt ud i Mørket og Blæsten.

- Saa reder I nok – i det blaa Kammer – i aften ... endnu i aften.
- Ja – ja, svarte *Tine* og kunde ikke tale for Taarer.
- Og hils – og hils! Raabte *Fru Berg* gennem Graaden, *Vinden* tog hendes Ord. Endnu en sidste Gang løb *Tine* til og greb efter hendes fremstrakte Haand, men hun fik den ikke mer (25).¹⁰¹

Tines løb og *fru Bergs* råbende stemme møder rumlig modstand i det atmosfæriske uvejr, der slører for en konkret genstandsverden. Mørke, kroppe og kommunikation er sammenskrevet i én affektiv organisme, hvis styrke spejler *Tines* følelsesladede og inderlige farvel med *Fru Berg* og dennes søn *Herluf*, som *Tine* har været barnepige for. Den meteorologiske overmagt indtager gennemgående rollen som stedfortræder for krigen i romanen og vinder forstyrrende ind på afskeden. Dernæst forlænges uvejret til *Fru Bergs* hjem, *Skovridergaarden*, der efter afskeden står tilbage med tomme pladser efter det interiør, *Fru Berg* har taget med sig, så det antydes, at krigsatmosfæren ikke alene er et ydre, men også et indre fænomen: „Hun aabnede Døren til Gangen: der var saa tomt med de øde Knager og *Herlufs* Legetøjskrog, hvor der nu var rømmet ud” (25). De tomme pladser markeres gennemgående i romanen som en semiotisk tegnlære, der åbner for en stedlig fortolkningspraksis af atmosfærens uhyggelige dominans, og som synes at bære på en vigtig viden om den stedlige orden.

Den uhyggelige stemning viser et opbrud fra hjemlig ro til anticiperende uro og forstærkes af sparsomme lyskilder som et tællelys, der: „brændte med en osende Tane mellem Resterne fra Tébordet” (25), kvinden *Maren*: „der sad med Forklædet over Hovedet som en rokkende Byldt” (25), og en lampe, der: „brændte roligt paa det tomme Bord, og Dørene til de andre stuer, der stod aabne [...] ind mod det forladte

¹⁰⁰ Ringgaard 2011, uden sidetal.

¹⁰¹ Ved citater henviser sidetallet i parentes til: Bang, Herman: *Tine in Romaner og noveller*, bd. 3, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab: København, 2008.

Rum” (25). Det dramatiske udeklima fordobles i et tilsvarende dramatisk indeklima, der ikke alene er tømt for interiør, men opleves som en atmosfærisk og psykologisk krigsplads.

Romanen har i begyndelsen endnu ikke stedfæstet den anden slesvigske krig som motiv for det affektive opbrud, men indsætter Tines bevægelsesmønster som konstituering af den uhyggelige begivenhed, der tømmer rummet for gammel betydning. Den handlingsmæssige konsekvens, det affektive tomrum får, og som min rumlige analyse orienterer sig mod, er det hermeneutiske overarbejde, særligt Tine sendes ud i i fraværet af stabile pejlemærker. Som min analyse af *Ved Vejens* dynamiske omverdensforhold har vist, er det også i *Tine* tilfældet, at den unge heltindes følelsesliv ikke forbinder sig til en mental og sjælelig beholder med et stabilt og immanent indhold, men udvikler sig i situationer og gennem affektive impulser, der rammer ikke alene hende og romanens øvrige personer, men hele landskabet, så huse og jord vibrerer og fratager deres beboere enhver fornemmelse af *stabilitas loci*.

I sin manglende forklaring på den affektive påvirkning retter *Tine* sin interesse for krigsmotivet mod dets virkning frem for årsag. *Tine* er ikke placeret i krigens centrum, men er på behørig afstand af kampene, som endnu ikke har fundet plads i romanen som andet end atmosfære. På afstand kan der tages følelsesmæssig stilling til Tines individualiseringsproces, som krigen initierer, og som Tine undergår parallelt til romanens samlede konstituering af erfaringsdannelse, der forløber gennem udviklingen i de sociale og relationelle rum, og som finder rytmisk form i de affektive bevægelser. I min analyse vægter jeg særligt Tines bevægelsesmønster som forbundet til en social og kristenmoralsk orden, der umiddelbart afbrydes, men som dog ligger aflejret under den lille bys samlede organisme selv i krigstider. Jeg tilgodeser krigen som en aktør, der afficerer den mindre by i romanen, mens det er normative knudepunkter i form af kristendom og en patriarkalsk orden, der betinger Tines skæbneforløb, da normerne under krigens hærgen går op i luft.

Ved Vejen afvikler Katinkas kontemplative og romantiske tendenser i løbet af romanen, mens *Tine* allerede fra begyndelsen fratager sine personer en stabil placering i et velkendt landskab. I den forstand markerer affekten i *Tines* begyndelse, at romanens personer er kastet ind i et atmosfærisk rum af åben betydning og uden fortrolige pejlemærker.¹⁰² Det kropslige begær i *Ved Vejen* finder sit korrelat i

¹⁰² Kastetheden henviser til Heideggers ontologiske udredninger i hovedværket *Sein und Zeit*, hvori han formulerer, at: „Befindligheden åbner ikke blot tilstedeværelsen i dens kastethed og henvisthed til den verden, der allerede er åbnet sammen med tilstedeværens væren; befindligheden er selv den eksistentielle værensart, inden for hvilken tilstedeværen bestandig udleverer sig selv til „verden” og lader sig angå af den” (Heidegger 2007, side 167). Krigens funktion i *Tine* bliver i første omgang at afmontere enhver fast grund under den stedlige væren. Det udsætter personerne for en rumlig „befindlighed”, der er uden jordforbindelse, og som står åben for fortolkning.

jernbanens mekaniske energitilførsel og affektive påvirkning, mens affekten i *Tines* åbning ikke umiddelbart finder forlængelse i de stedlige omgivelser, men forbinder sig til romanens krigsmotiv. I min analyse af *Tine* betragter jeg krigen som en aktør og løfter krigsmotivet fra en lokal og historisk sammenhæng til en mere almengyldig dannelseserfaring, der konstitueres atmosfærisk og affektivt.

De affektive bevægelser i først *Ved Vejen* og nu *Tine* viser frem mod en social orden, der fraskriver personerne omverdenskontrol og intentionel agens. Under krigens hærgen er der dog to faste pejlemærker, der udstikker retning for *Tines* bevægelser, hvoraf det ene er Skovridergaarden, som *Tine* i åbningsscenen bevæger sig rundt i, og det andet er hendes barndomshjem med formativ betydning.

Romanens stabile symboler

Efter *Tines* dramatiske åbning foretages der en række hurtige og afsøgende perspektivskift mellem de unge piger Sofies og *Tines* bevægelser og samtale i Skovridergaarden, hvoraf det fremgår, at fru Bergs afsked også er et ophør med stedets velkendte hverdagspraksis:

- Sybordet har hun taget med sig, sagde Sofie.
- Ja, sukkede *Tine*. Pladsen paa Forhøjningen var tom.
- Og saa Billederne, sagde Sofie og pegede.

Rundt om Spejlet gloede de lyse Pletter paa Tapetet frem, Mærker af Portrætterne, der var tagne ned (25-26).

Afskeden forlænges i interiøret som tomme pladser, hvor uvished og uhygge sniger sig ind.¹⁰³ Den før så trygge bolig, fru Berg har forladt i al hast, markerer et opbrud, der efterlader pletter af minder og et tomrum, der sætter sig i personernes flakkende og orienteringsløse bevægelser.¹⁰⁴ *Tine* reagerer følelsesmæssigt på opløsningen af det velkendte og kommunikerer med rummet omkring sig, når: „Graaden vilde op hos *Tine* ogsaa, og hun vendte sig” (26). Hun tøjler sin reaktion ved tappert at vende sig væk fra situationen, mens der er mindre sympati at hente hos pigen Sofie, der

¹⁰³ Det hjemlige interiørs opløsning indsætter *Tine* i en tradition for det uhyggelige, som ifølge Anthony Vidler begynder med Edgar Allan Poe: „The uncanny found its first home in the short stories of E.T.A. Hoffmann and Edgar Allan Poe. Its favorite motif was precisely the contrast between a secure and homely interior and the fearful invasion of an alien presence” (Vidler 1992, side 3).

¹⁰⁴ I *TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur* forbinder Johannes Binotti krig og psykoanalyse med uhygge gennem sjælens dobbelte topologi. Binottis betragtning resonerer med min analyse af *Tine*, idet krigen som mekanisme destabiliserer den aprioriske forestilling om rum som en stabil og geometrisk topologi (Binotti 2013, side 25). *Tine* åbner i sin sidestilling af ydre og indre rum for en psykoanalytisk fortolkning, der kunne betone *Tines* vanskelige afgrænsning fra barndomshjemmets trygge sfære og hendes overgivelse til driftslivet. Alligevel er mit sociologiske ærinde mere interesseret i den ontologiske afgrund, krigen åbner for end en psykoanalytisk, men jeg vedkender, at flere pointer i min analyse af den unge kvindes subjektiveringsproces også kunne være nået ad psykoanalysens vej.

begynder: „at vande Høns igen, med Tællelyset i Haanden” (26), ligesom hun: „syntes at have Besvær med rigtig at aabne Munden, og hun slugte de allerfleste af Sprogets E’er” (26).

Sammenholdt med Sofies ironiserede karaktertræk og minderne fra tiden med Fru Berg og den lille Herluf fremstår Tine som en uskyldig, samvittighedsfuld og følsom ung kvinde, der under et tilbageblik på en spøg med skovriderparret Hr. og Fru Berg har sin moral i orden, når hun i parrets soveværelse: „røg ud af Sengen, højrød i Hovedet og med Graaden i Halsen [...] saa skamfuld var hun” (28). Beskrivelsen af Tines gemyt og hendes skamfulde reaktion på sin tilstedeværelse i Bergs soveværelse foregriber et narrativt spor, der lægger sig omkring Tines individuelle skæbneforløb. Med Fru Berg ude af handlingsplanet foregår der en forskydning på karakterniveauet, så Tine overtager Fru Bergs rolle. Dertil understøtter scenen Schmitz’ nye fænomenologis pointe om, at følelser produceres rumligt. Situationen, Tine er stedt i, og hendes særlige reaktion iscenesætter en blufærdig og autoritetstro personlighed, der styres af personerne omkring hende.

De indledende scener i Skovridergaarden bygger op til romanens dramatiske krigsscener og foregriber Tines skæbneforløb ved at fremvise den lille bys sociale kredsløb. Under oprydningen i Skovridergaarden kommer Tines forældre, ægteparret Bølling, på besøg, og forholdet mellem forældre og datter rulles ud. Ægteparret Bølling repræsenterer et kristent normsæt og plejer: „megen Omgang med Bibelen” (29). Under en udveksling af barndomsminder antydes en distancering mellem Tine og forældrene, da Tine skærmer sig fra påvirkning i den rumlige relation og forældrene, når hun: „saá ud i Luften” (30). Katinka Bais indledningsvist verdensfjerne iscenesættelse i *Ved Vejen* vækker genklang, og for Tines vedkommende er det ligeledes erindringer i tilbageblik, der fylder hendes tanker, inden hun igen indtager en pludseligt handlekraftig indstilling og hænger billeder af regenter og krigsmotiver op på de tomme vægge i Skovridergaarden som symbolsk markering af krigens ydre nærvær.

Det er dog ikke den nationale konflikt, der vækker resonans i Tines fornemmende krop, men forbindelsen til en intim og hjemlig stemning. Aftenstemningen og den mørke gård farver hendes følelser, og krigens truende tilstedeværelse forstærkes, da Skovrideren kommer hjem og fortæller om sin indkaldelse til hæren. Fra Tines perspektiv er det dog ikke den politiske situation, der er vigtig i mødet med Skovrider Berg, men derimod hans nærvær, der forplanter sig til en forlegen reaktion: „Berg tog hendes Haand og Blodet jog op i Tines ansigt – det gjorde det for det mindste, naar hun var i Skovridergaarden” (34).

Under Bergs oplæsning om kongens begravelse forstærkes indtrykket af Tines sentimentale følelsesliv, da hun frem for at høre efter beretningen om: „Kongens

sidste Færd" (34) igen henfalder til minder om tiden med Fru Berg. Til Tines sanselige gemyt lægges dernæst en manglende realitetssans, da Bergs højtlesning skubber til hendes forestillingskraft, alt imens hun igen vender blikket væk fra et rumligt virkelighedsplan og: „sad og saá frem for sig”, for dog at blive kaldt affektivt tilbage til stuen med et: „Tine fór sammen” (35).

De indførende situationer skaber en bevidsthed om Tines virkelighedsfjerne væsen, da hun lader sig dybtfølt berøre af Bergs højtlesning af:

Tragedierne [...] den om Axel og saa den om Dronning Zoë ... I femte Akt begyndte ogsaa altid Fru Berg at græde og, kom der noget rigtig smukt, trykkede de hinandens Hænder under Bordet [...] Tine fór sammen, da han stansede, og da han igen begyndte, hørte hun efter Ordene: det var den sidste Aften jo, nu de læste – for saa længe, for hvor længe ... (35).

Højtlesningen fremviser Tines dramatiske evne til at lade sig føre ind i en tragisk forestillingsverden, og virkelighedspåkaldelserne, der får Tine til at fare sammen, viser tragediernes afficerende funktion foruden Tines vanskelighed ved at skille fantasi fra virkelighed, så scenen samlet set fungerer som et varsel om den tragedie, Tine har i vente.¹⁰⁵ Foregribelsen hævder, at Tine frem for forældrenes bibellæsning ubevidst styrer efter de litterære tragedier og en kærlighedsforestilling, hun tidligere har inderliggjort gennem fru Bergs højtlesning af Skovrider Bergs kærlighedsbreve til sin kone.

Den hermeneutiske praksis på stedet etableres indledningsvis med interiørets tomme pladser og understøttes dernæst på ironisk vis gennem Sofie, der fortolker sin omverden ud fra: „Varsler og Tegn” (36). Kulturen i byen rammesættes som flersidig og åben for fortolkning, og det kan samlet set forklare de digressive bevægelsesmønstre, Tine som følsomt og påvirkeligt individ fremviser, og som fluktuerer mellem forældrenes kristne tro, hendes egne dramatiske tendenser og krigens varslende uhygge og opløsning af fast betydning.

Hos forældrene i barndomshjemmet på byens skole lægger Bølling et yderligere pejlemærke til Tines bevidsthedsliv. Oppe på sit pigeværelse forsøger Tine at finde ro, men: „Nedenunder smaasnakkede Forældrene endnu, det lød, som var det næsten i den samme Stue” (37). Aftenen bestyrker Tines dobbelte position som spirende forelsket ung kvinde og samvittighedsfuld datter, og den iscenesætter den unge kvinde som et labilt væsen, der er åbent for påvirkning.

¹⁰⁵ Som tilfældet er med Katinka Bai i *Ved Vejen*, kan også Tine betragtes som en kvindelig kunstner, der forhindres i at forløse sit talent. De narrative fortolkningsspor, der bygges op og fører frem mod en besegling af Tines skæbne, understøtter en forståelse af romanen som kunstnerroman, ligesom hendes far Bølling påpeger, at: „ – Hun skrev godt, hun skrev godt” (159).

Som romanen udvikler sig, spiller de to lokaliteter, Skovridergaarden og barndomshjemmet, afgørende roller for persontegningen af Tine og hendes bevægelsesmønster. I barndomshjemmet falder natten på, da forældrenes stemmer fortøner sig, og: „Saa faldt de hen, lidt efter lidt, og Tine hørte deres vante Aandedrag; roligt og taktfast næsten, op gennem Huset” (38). Den nye fænomenologi har allerede åbnet for at betragte Tines følelser som rumligt produceret, og dertil kommer nu atmosfæren som grundlag for en forlængelse af *Ved Vejens* åndedrætssymbolik.

I *Tine* internaliseres stedet som i *Ved Vejen* gennem luften. Placeret i barndomshjemmet finder forældrenes normsæt vej til Tines bevidsthed gennem deres taktfaste åndedræt. I det atmosfæriske mellem forplanter deres normsæt sig til datteren, og prægningen i barndomshjemmet aktualiserer Gaston Bachelards forestilling om det intime hjem, der virker formativt ind og funderer en særlig indstilling, som mennesket møder verden med.

Bachelard begår som Heidegger *topofili* og stabiliserer det gode hjemsted som fast topologisk ramme om den menneskelige væren. Han inderliggør den menneskelige erfaring og erindring og former dem til en mental arkitektur, der samlet set konstituerer en psykologisk dybdestruktur, som mennesket forstår og møder sin omverden ud fra.¹⁰⁶ Med barndomshjemmet som mental beholder for et bevidsthedsliv markerer Bachelards tænkning sig som en sentimental topologi, der ligesom Heideggers firfold forudsætter en lukket og tryk enhed omkring sig.¹⁰⁷ Men som i Heideggers ontologi opstår der en konflikt i Bachelards teori, når den støder på et labilt omverdensforhold, der fratager den menneskelige bevidsthed styrende intentionalitet og formkraft. Og som krigen bevirker i *Tine*,

Forældrenes prægning i barndomshjemmet begrundes Tines uskyldige og samvittighedsfulde adfærd. Den spirende lidenskabelige overgang til voksenlivet

¹⁰⁶ Bachelard 1994, side 8.

¹⁰⁷ Betragter Bachelard den hjemlige vugge som tryghedszone og overgangsfase til den større verden, indtager Otto F. Bollnow en mellemposition mellem et internaliseret stedsforhold og Heideggers ontologiske landskab. Bollnow tilgodeser som Bachelard huset som en hjemlig sfære, der betinger den sande forbindelse mellem menneske og rum. Men frem for at inderliggøre hjemligheden lader Bollnow dens tryghed være medkonstituerende for rumlig udstrækning. Mennesket er således hverken kastet ind i en fremmed og fjendtlig verden på heideggersk vis eller centreret i et internaliseret stedsforhold. Til gengæld er det stedet i et hjemligt, trygt rum, hvorfra det kan møde verden venskabeligt stemt i en udveksling mellem menneske og omgivelse (Bollnow 2011, side 209). Mens Bachelards rumlige teori fører ind i en mental arkitektur og Heidegger konkretiserer sted og lader rum emanere derfra, er Bollnow optaget af at katalogisere en rumlig antropologi, der er velegnet til at betragte rumlige formationers relationelle dynamik og stemningsrum. Alle tre teoridannelser har som udgangspunkt en dynamisk og rumlig prægning af subjektets omgang med sin omverden, men bygger på en kløft mellem subjekt og objekt. Demarkationslinjen centrerer et mentalt hjemsted og indelukke i en ydre omverden, og det gør teorierne for statiske til at kunne benyttes på *Tines* affektive atmosfære.

indsætter en diskrepans, der skaber et rumligt drive mellem barndomshjemmets kristenmoralske indstilling og de amoralske følelser for Berg i Skovridergaarden. Den rumlige progression tildeler Tines skæbne udviklingskarakter, så den ydre og atmosfæriske uro reflekterer en indre subjektiveringsproces fra barndom til voksenliv med de to lokaliteter som rumlige og symbolske poler, der trækker i hver sin retning.

Tines barndomshjem udgør et fast pejlemærke, der forbinder sig til den stedlige orden før krigen, mens Skovridergaarden efter Fru Bergs afrejse åbner for en ny rollefordeling. Fru Bergs plads er nu tom, og Tines overgang til voksenlivet forløber med erindringen om hendes ægteskab som orienteringspunkt. Men en realisering af Tine som stedfortræder for Fru Berg er i konflikt med barndomshjemmets normative indflydelse, og romanen igennem løber Tine spidsrod mellem forældrenes opdragelse og Skovrider Bergs tegn og kropssprog.

Patriarkat på glatis

Tines barndomserindringer omgives af en lys og duftende atmosfære. Som datter af byens degn overhører hun ofte skolebørnenes nationalromantiske opdragelse og undervisning i fædrelandssange og salmer. Betragtet gennem erindringens idylliserende tilbageblik går livet i byen før krigen sin cykliske og harmoniske gang, hvor sognets gamle bliver begravet, mens de unge forelsker sig og også rammer Tine med en kærlighedsstemning af lyrisk karakter: „Aftenen var kølig og fuld af Dug. Blomsternes Duft steg op fra Kirkegaard og Have. Hver Lyd blev hørt – hver Latter over Markerne og Buskenes Raslen fra Paradisstien, bag Kirkegaardsmuren, hvor Parrene kæredes” (50). Men med krigen vendes den idylliserende erindring og patriotisme på vrangen, og det gør det forbi med Tines ubekymrede barndom.

I modsætning til Katinkas romantiske kærlighedslængsler efter Huus, kropsliggøres Tines på krigsromanens virkelighedsplan: „Mens Tine stod og lagde Kringlen, kom Skovrideren hjem gennem Gaarden og standsede foran Køkkenvinduet. – Men hvor har De været gemt saa længe, Tine, sagde han og blev staaende lidt og saå paa Tine, der arbejdede saa rask i Dejgen med sine runde Arme” (51). Skovriderens blik på Tine markerer et mandligt udgydt begær, der former hendes figur erotisk, og det pirker parallelt med krigens hærgen til Tines tragiske skæbne, da skovriderens driftsmæssige impuls først vinder affektivt og dernæst følelsesmæssigt gehør hos Tine. Magtforholdet mellem Berg og Tine breder dernæst ud til at spejle et større netværk.

Markeringen af en mandlig dominans i forholdet mellem Berg og Tine forskydes til en forfejlet og naivt nationalromantisk indstilling hos patriarkatet som årsag til krigen. Oehlenschlägers: „Der er et yndigt Land” abstraheres til en sommermorgen før krigen, hvor alt ånder idyl (52). Den gamle orden før krigens indtog kobles dernæst til politik og en idiosynkratisk fremvisning af byens patriarkat, der en aften holder

selskab hos: „den énarmede Baron” (60). Som aftenen skrider frem, forløser mad, punch og piberøg en diskussionslysten stemning, hvor de ældre mænd er optaget af at fortælle heroiske krigshistorier om sig selv: „Hver fortalte højlydt *sit* – undtagen Kammerheren, Provsten og den Enarmede, *de* stod sammen midt i Stuen og talte om Regeringen, der kendte sit Ansvar” (61). Den øvrige forsamling er ikke lydhør over for kritik, men indbyder opstemt fjenden til kamp.

Diskussionernes alvor bæres oppe af en fortættet og røgfuld luft, urolige bevægelser på stedet og de ophidsede stemmer som optakt til en opløsning af den patriarkalske orden:

Folk holdt af at være sammen i de Dannevirkedage [...] Nu var de ved Punchen i Dagligstuen, hvor der stod én Røg af Piber [...] [D]e andre kom ikke til Kortene, men gik og gik kun, op og ned, i Krogene, i Smaaklynger og blev ved at tale, højt om Bustrup og Værkerne og Mysunde og om den sidste Krig.

Over alle Stemmerne hørte man Kapellan Graa [...] Han talte om Slaget ved Isted og den kære Drot, hvormed han mente den afdøde Kong Frederik VII (60).

Meningsudvekslingen eskalerer og udmunder i slagsange. Røgen fra tællelyset afsætter i romanens affektive åbning et uhyggeligt atmosfærisk udtryk i Skovridergaarden og forlænges i scenen til patriarkatets piberøg, så der ud fra et metaforisk princip om lighed skabes en kausalforbindelse mellem krigens opløsning af gammel betydning, mændenes overmod og romanens senere krigsrøg, der rykker indenfor.

Mændenes autoritet manes til jorden af fortællerens sarkastiske bemærkning om, at de ikke alene er opstemte af krigsdiskussion, men også af punch og desuden bliver både stakåndede og febrile i deres iver og højlydte fremførsel af: „den tapre Landsoldat” (61). Den kæphøje stemning finder dernæst støtte i en avisartikel af en krigskorrespondent, der gør den hårde, jyske jord til en dansk fordel:

Vejene var glatte, de pløjede Marker, over hvilke jeg red, vare haardt frosne, og Hesten havde ofte Besvær ved at arbejde sig frem mellem de Knolde, som Jorden havde dannet. Men jo vanskeligere Vejen var, desto gladere var jeg. Thi disse Vanskeligheder vil Fjenden faa at overvinde (63).

Artiklens landskabsaftegning røber en vigtig pointe, som mændenes selvovervurdering slører for. For ikke alene modsætter den hårdt frosne jord sig den tidligere idylliske aftegning af landskabet omkring byen, den kan også betragtes som en spejling af mændenes nationalfølelse og det stivsind, der fører til en hovmodig affejning og fejlfortolkning af konfliktens alvor.

Opfattelsen af landskabsaftegningen som en refleksion af indre og ydre rum finder yderligere støtte umiddelbart efter, da vinduet åbnes og „[d]en tætte Røg i Stuen løste sig i Trækken til store og viftende Flager, som var det Skyer, der lettede

over deres Hoveder” (65). Med vinduet som mellemrum for indenfor og udenfor og den atmosfæriske udligning af luft forlænges mændenes undervurdering af krigsfaren til landskabet udenfor, og deres overmod kan således cementeres som indre årsag for den ydre krigsskæbne med cigar- og krigsrøg som symbolsk forlængelse.

Gårdens udendørsatmosfære spejler den opstemte stemning indenfor, og kuske og heste rumsterer og sammenføjes til en kollektiv og social formation, der med vinduestærsklernes åbning indlemmes i de ældre herrers krigsatmosfære:¹⁰⁸

Alle stimlede sammen og fik de sidste Vinduer op: ude i Gaarden saá de som Skygger Husmænd og Kuske i Kreds. Ansigterne kunde de ikke skimte. Men, paa én Gang, havde de derude løftet og tømt deres Glas, og der lød ni lange, dæmpede Hurraer fast ud fra Mørket gennem Stormen imod dem – som en Ed (65).

Kuskenes affektive adfærd virker ængstende tilbage på stuens stemning og trods en sidste krampetrækning i form af en hånd, der utålmodigt bevæges: „gennem Luften” bringes patriarkatet til tavshed: „Klint kunde ikke tale mer, de sidste Ord blev kvalt i hans Strube” (66). Efter stor tumult bekendtgør Bølling, Tines far, at den danske hær har trukket sig tilbage, hvorefter dundertalernes slagkraftige hænder stivner helt i krumme fingre (68). Nyheden påvirker romanens personer kropsligt og sætter sig som handlingslammelse, hvorefter krigen overtager patriarkatets aktørfunktion.

Mens patriarkatets selskabelige overmod understøttes af alkohol, tobak og prætentiose taler, forplanter atmosfæren sig anderledes affektivt til Tine, idet krigsudbruddet og forvildelsen sætter sig på hendes udtryksevne som en abrupt syntaks. Da det mandlige selskab er under opløsning, kommer Tines far, Bølling, stormende for at fortælle sin datter om tilbagetrækningen fra Dybbøl, men rammes af et slagtilfælde:

– De siger, de siger, at de – er gaaet fra Dannevirke.
– Hvad si’er De? Hvad si’er De? raabte Provsten. Tine saá kun ham, hans Ansigt over sig, hvidt som et Lagen, alt andet blev borte – men hun kunde ikke svare mér, pegede kun ud paa Faderen, der sad, lamslaaet, paa Trappen ved det forladte Lys (67).

De ældre mænds magtfulde selvforståelse punkteres, når man hører dem: „paa én Gang hulke, blege og magtesløse og forbitrede” (68). Dernæst indtræder kapellanen som moralens repræsentant, da han reagerer med skam over tilbagetrækningen. Men de ældre mænd i selskabet besidder ikke samme selverkendelse og reagerer tilsvarende højstemte og koleriske på den dårlige nyhed, som de gjorde ved udsigten til væbnet kamp.

¹⁰⁸ Latour 2005, side 33.

Bispen ankommer som kirkens overhoved for at tale med den énarmede baron, og selskabet går i opløsning. Afskeden akkompagneres af et uhyggeligt indeklima, der igen forflytter sig til et stormfuldt udeklima, der sætter det ellers stabile hus i bevægelse:

De kom ud, og i Gangen tumlede de med Peltsene. Døren klaprede i Stormen, i Gaarden var der intet Lys – Lygterne var blæst ud – og de gled paa Jorden, der var glat som et Spejl, mens de ravede mellem Vognene. Man hørte rund om Kuskenes Raab [...] De første var kommet i Vognene og de begyndte at køre, Skridt for Skridt, med de snublende Dyr; de andre fulgte, op imod Stormen, ned ad Alléen gennem Mørket, besværligt og langsomt (70).

Mænd, dyr, mørke og storm forsamles til én affektivt organisme, mens Tine stille forsøger at trøste sin tavse og livløse far uden dog at nå til erkendelse af det autoritetstab, hun er vidne til.

Krigens begyndelse finder i den affektive scene atmosfærisk lighed med dødsridtet i *Ved Vejen*. Men fortælleren i *Tine* formidler en anderledes ironisk indstilling over for natteridtet end i *Ved Vejen* og tager kun notits af underbevidsthedens tomrum, som fortoningen af det opstemte selskab efterlader. Bispen forsøger at redde kongens billede i stuen som en sidste krampehandling, men kapitlet slår fast, at patriarkernes tid er forbi, når: „Vinduerne slog i Stormen. Paa Vejen hørte man, langt borte, Vognenes tunge og langsomme Rullen som af et stort, bortdragende Ligtog” (71).

Varsler de højdramatiske scener et nulpunkt, falder der ro over situationen efter det første nederlag, og romanen åbner for en ny orden. I en krydslæsning med *Ved Vejens* dødsridt er der i modsætning til Katinka Bais dødsnat en opbyggelighed at spore i *Tines* afmontering af patriarkatet, da stormen ikke kun foregriber et krigsnederlag, men også åbner for Tines selvbestemmelse, da farens autoritet passiviseres.

Stedets opløsning

I *Tine* har krigens geopolitiske emne brug for et landskab at udfolde sig i. I størstedelen af romanen forbinder den rumlige konstituering sig dog ikke ud fra et landkorts absolutte koordinater, men derimod til det relationelle rums atmosfæriske aftegnning. Det udpeger romanens interessefelt, der efter patriarkatets fald er krigens virkning frem for en historisk kamp om landjord. Krigsatmosfæren forplanter sig til personkredsen som en gennemgående affekt, der påkalder sig kropslig reaktion, mens den åbner for at omtænke det stedlige idégrundlag.

Tabet af velkendt orden skaber plads til en afsøgning af den unge kvindes selvbestemmelse. Krigens bliver således også et samfundsanliggende med Tine som figuration for en afprøvning af en moderne indstilling til individet. Den sociale kritik

viser sig i en rumlig organisering, der kun delvist lader sig definere på baggrund af den nye fænomenologi. I sin interesse for vekselvirkning mellem rum og affekt skelner Schmitz i sin nye fænomenologi mellem det flade og det fladeløse rum. Her betegner det flade rum geometriens absolutte rumlighed, hvorimod det fladeløse er sansningens og følelsernes dynamiske holdeplads. I den forstand svarer todelingen til det absolutte og det relative rum, og teorien er velegnet til at få greb om et subjekts placering i en social omverden. Schmitz' nye fænomenologi har da også vist sig at være velegnet til at opnå en forståelse af Katinka Bais følsomme, men rolige gemyt, men den kommer til kort over for *Tines* affektive højspænding, der er mere kollektiv og gennemgående end den sporadisk urbane affekt i *Ved Vejen*.

Til at indkredse de affektive bevægelsesmønstre og deres betydningsdannelse må der en mere socialt rettet analyse af den rumlige orden til end Schmitz' subjektivt anlagte nye fænomenologi. Jeg vælger at bestemme forholdet mellem krig og virkning ud fra Deleuzes og Guattaris opdeling i *stribede* og *glatte* rum.¹⁰⁹ Begrebsparret kan benyttes til at betegne krigsførelsen som et strategisk fænomen, der forbinder sig til det stribede rum, som er kartografiens absolutte og geometriske rum, men også samfundets normativt regulerede rum. I modsætning til det stribede rums orientering mod landskab har det glatte rum ingen metrisk organisation og bestemmelse.¹¹⁰ Det er i stedet det utæmmede og ubekendte rum, der udfyldes atmosfærisk og affektivt, og som orienterer sig mod en overskridelse af det stribede rums orden.

Hvor den politiske krig om landjord udspiller sig i det stribede rum, indfinder krigens virkninger sig i det glatte. *Tines* rumlige progression finder sin dynamik i friktionen mellem de to, men efterhånden som krigsstrategien fejler og fjenden rykker nærmere, bliver det glatte rum dominerende som aktør og indsluser alle i dens uhyggelige atmosfære.

Efter tilbagetrækningen fra Dybbøl lægger Tine vejen forbi Skovridergaarden. Her hviler tavse, apatiske soldater, mens romanen fremviser hestens dyriske drifter som eneste energimotiv foruden Sofies forsigtige etablering af en ny hverdagsrytme med praktiske gøremål:

Det var efter middag, og rundt i Porte og Døre til Lader og til Stalde laa eller sad i Skovridergaarden tause Soldater ved deres Piber. Lars Forkarl skulde i Marken igen, og mens han sindig fik Bæsterne frem og fik lagt dem i Tøjet og kom af sted, flyttede Folkene, alle,

¹⁰⁹ Det stribede og det glatte rum forbinder sig begge til bevægelse. Det stribede har som tredimensionale rum faste konturer og markerer en orientering mellem to punkter, mens det glatte rum er placeret mellem to linjer. Forskellen på det stribede og det glatte er groft skitseret graden af kontur. Mens det stribede er optegnet, er det glatte konturløst (Deleuze og Guattari 2016, side 558-559). Når jeg inddrager Deleuzes og Guattaris teoridannelser foreslår jeg en universel forståelse af deres rumlige begreber, der ligger ud over deres ellers postmoderne og poststrukturalistiske sigte og forståelse.

¹¹⁰ Deleuze og Guattari 2013, side 432.

langsomt Øjnene efter ham, hvor han gik – til han var ude og Gaarden tom igen. Et par Ord var der blevet vekslet om Dyrene, ovre i Laden.

Sofie kom frem i Bryggersdøren med en Spand og skulde til Brønds (72).

Trods soldaternes hvileposition vibrerer der en krigsuro i scenen, som forplanter sig til en affektiv tomgang, når en officer: „som midt i Stuen gik rundt og rundt paa Gulvet med en egen Slingren som paa et vuggende Skibsdæk” (72) og:

Tine var med Kaffen naaet til Havestuen, hvor to Kaptejner sad paa deres Senge og stirrede dovne frem paa deres udspilede Bén eller paa slettingenting; ude i Haven travede to Officerer rundt om Plænen, stadig skiftende for ikke at blive svimle, med Hænderne i Lommen – om og om Plænen. Nu havde de vandret *der* en Time (73).

Romanen oscillerer mellem krigskampe og nederlag, men er fortsat optaget af det glatte rums atmosfæriske og psykologiske påvirkning, der forplanter sig til kroppen i den ovenstående scene og markerer en kropsfænomenologisk interesse for at fremvise krigens nedbrydelse af soldaternes sanseapparat. Prigsivet krigens magt og luner indsættes de i et affektivt mellemrum, hvor krigen holder dem spændt mellem pause og kamp. Krigen er således ikke afgrænset til kamppladser i landskabet, men inddrager et større område i sit aktørnetværk.

Den sociale forsamling i byen er både afgrænset og grænseløs. Der dannes en gruppeformation gennem tærsklernes åbning under de ældre patriarkers diskussioner, der med deres politiske indflydelse indtager en magtposition over soldater og lokale indbyggere. Patriarkatet og den strategiske krigsførelse opererer dog oftest i romanens i baggrund, mens krigens virkning bringes i forgrunden og åbner for en social kritik, der kan kortlægges gennem personernes bevægelsesmønstre. Her begynder jeg med den følsomme soldat, inden jeg igen retter opmærksomheden mod Tine.

Sofie og Tine serverer for de mange soldater, der venter i uvished på næste ildkamp. Under en samtale med den unge soldat Appel, der er ramt af hjemvé, kommer et følsomt mismod til syne, da han: „gik langsomt og saá mod Jorden [...] mens han saá ud i Luften” (76). Under sin samtale med Tine kommunikerer Appel med rummet omkring sig, og hans uvished om egen skæbne isolerer ham mentalt fra sine omgivelser. Dernæst betragter fortælleren Appel: „gaa frem og tilbage paa det samme lille Stykke Vej mellem to smaa Huse – frem og tilbage, som skulde han skridtvis opmaale det, mens han kun tænkte én Tanke: nu er det der, nu kommer det – Ilden, Ilden, hagende sig i det ene Ord” (76). Bevidstheden om døden, der lurder i næste kamp, fører en håbløshed med sig, og den tapre landsoldat, som de ældre herrer besynger under deres overmodige aften, finder ingen forlængelse i den følsomme soldats virkelighed.

Krigen rykker tættere på i en metonymisk konstituering, der rækker akustisk ind over Skovridergaarden og det nære landskab omkring Tine: „Al Luften var fuld af Kommandoraab og Signaler, og Bataillonernes Trin tabte sig bag Højderne som Drøn [...] Hele Luften var fyldt af Soldaternes taktfaste Trin, Vaabnernes Klirren og Sang, mens Solen gik ned” (79). Den taktfaste march markerer krigens strategiske bevægelse i det sribede rum, mens lyden heraf forplanter sig til det glatte rum og fortætter det atmosfærisk.

Krigen handler ikke kun med sine soldater, men påvirker også Tines bevidsthedsliv med affekt, så hun sanser sine omgivelser gennem krigens mørke og lydlige atmosfære som medium:

Saa blev der ganske tyst i Huset

.....

Tine foer ud af Sengen, ud paa Gulvet, ud i Køkkenet paa bare Ben, som hun var.

Det første Horn havde hun hørt i Søvn og var faret op.

Jo – det var – det var Allarm ...

Alle kom op, oppe og nede. De løb allerede i Storm over Gaarden.

Tine fandt intet Lys, fik Klæderne om sig, raabte ud i Gangen [...] Hun fik tændt et Lys, som Trækken slukte [...] i Gaarden lød Majorens Kommando, som Blæsten tog (84).

Majorens kommandoer disciplinerer forsamlingen i et sribet rum, men hans stemme forsvinder i blæsten og det glatte rum, der på symbolsk vis meddeler, at der er andre kræfter på færde end krigens målrettede og territoriale udendørskamp. For Tines vedkommende spejler forhandlingen mellem det sribede og glatte rum en tilsvarende mental krigsplads, der driver fremvisningen af hendes enkeltskæbne fremad.

Gennem socialt samvær, fællesmåltider og samtaler mellem Tine og Berg intensiveres intimiteten mellem de to. Senere samme aften mødes de: „I Gangdøren” (83) til den mørke nat, hvor landskabet udenfor kun viser sig som skygger og åbner for et kig ind i en mørk driftsnatur, der er Tine fremmed, men som hun drages mod, og som er et indre bevidsthedsfænomen, der får et ekspressionistisk udtryk i den ydre spejling, men også konstitueres i personernes rytmer. Romanens affektive bevægelsespoetik rækker fra patriarkatets skøjtøl over soldaternes taktfaste, men også apatiske rytmer til Tines sløjfebevægelser, så den rumlige dynamik samlet set fremviser romanens friktionsfyldte udvekslinger med det sribede og det glatte rum, eller mellem ydre normer og indre drifter.¹¹¹

¹¹¹ Peer E. Sørensen fremdrager ligeledes: „modulationer, omvendinger, hvirvelstrømme, omskiftelser og modstande, en bestandig flimrende flytten sig” (Sørensen 2009, side 80). Han indsætter derudover Skolen og Skovridergaarden som centrum for småforløb (Sørensen 2009, side 59). Med kropsfænomenologien forflytter jeg opmærksomheden til kroppen som lokaliseringspunkt for betydning og betragter et samlet netværk af bevægelsesforløb, der ikke afmonterer gammel betydning, men på affektiv vis orienterer sig mod en ny og uvis. Den hermeneutiske praksis støtter op om samme bevægelse frem mod ny viden.

Det stribede rums faste konturer og det glatte rums labile atmosfære påvirker Tine, der overtager energien fra de rum, hun færdes i og drives mellem de amoralske følelser for Berg og patriarkatets og forældrenes moralske kompas frem mod bevidstgørelse. Tine bevæger sig fra barndomsidentiteten til voksenlivet med moralen og driften som to uforenelige poler og fremviser gennem sine bevægelser mellem barndomshjemmet og Skovridergaarden sit vægelsind. I intermezzoet får Tines identitet et element af tilblivelse frem for rodfæstning, men hendes selvstændiggørelse udfordres af forældrenes normer.

Når jeg inddrager det stribede og det glatte rum, er det ikke med et formål om at fremdrage en dikotomisk analyse af forholdet mellem kollektiv og individ. Romanens bevægelseskartografi spejler i mindre grad en krig mellem to parter og i højere grad krigens opløsning og frisætning af sociale normer. I den forstand er den ydre krig en metafor for Tines moralske dilemma, og hendes individuelle historie udvikler sig til en fortælling om krigens vrangside. Her bliver det stribede og det glatte rum hinandens forudsætninger, da en kortlægning af særligt Tines vekselvirkninger mellem de to åbner for en social kritik af krigens mekanismer.

Krigens normative pauserum

I *Tine* føres romanens personer i de højspændte scener gennem rum med en affektiv atmosfære som spejl for deres indre og ængstelige sindstilstand. For Tines vedkommende forbinder angsten sig til Skovriderens krigsdeltagelse: „Tine [...] løb ud i Gaarden, ind i Haven. Hun havde aldrig været saa angst. Hun foer i Mørket paa et Træ, ind i et Busket, men hun blev ved at løbe – op paa Højen” (85). Selv fra udsigtspunktet kan Tine ikke danne sig et overblik. Hun betragter kolonnen af soldater på vej mod slagmarken, men hun får ikke øje på Skovrideren, og affekten fortøner sig sammen med soldaternes rytme i den mørke atmosfære: „Taus gik den lange, ukendte Skygge forbi – forbi og forbi, ud i Mørket, hvor Trinene døde” (85). De affektive bevægelser fremviser det ydre krigslandskab som angstens mentale landskab, ligesom også Skovridergaarden nu fremstilles som et skæmmet og forladt hus, hvis åbne døre klapper oppe og nede som markering af, at de velkendte tærskler mellem drift og normsæt står til forhandling.

Foruden atmosfærens epistemiske karakter lægges med krigens intensivering øvrige tegn til den hermeneutiske praksis. Tine når til indsigt i sin spirende forelskelse i Berg gennem en brevveksling med Fru Berg, idet hun læser, hvad hun har skrevet og ser, at: „Ja – det var om Skovrideren alt, hver Sætning – *alt*” (86). Tine færdiggør ikke brevet, og den afbrudte handling markerer en ny fordeling af rollerne, så Tine ikke længere er passiv observatør til Bergs ægteskab, men nu overtager Fru Bergs funktion som Skovriderens kone. Da Tine morgenen efter at have læst brevene vågner til et

vansiret og forladt hus, markeres et endeligt nedbrud af den gamle orden, hvorefter lidenskab kan få plads, og en affære med Berg sniger sig ind: „Saa pludselig smilte hun: hun tænkte paa hans „Farvel”” (86). Derfra tager ikke alene Tines følelser for Berg, men også krigen til i styrke.

Krigens kampe sætter igen hele fundamentet under Skovridergaarden i bevægelse:

Kanonerne gød deres dybe, forfærdende Lyd hen i den bølgende Luft, Time paa Time, mens Vejen genlød – bestandig – af Marcherendes Trin [...]

Alle Længer i Skovridergaarden sitrede nu og da – Gulv og Vægge – som var de febersyge Levende.

Alt det Daglige blev gjort. Mad sat ind og Mad taget ud. Tropper kom og Tropper gik (87).

Lyd- og luftbølger forplanter sig til husholdningen, hvor epanalepsen: „Mad sat ind og Mad taget ud. Tropper kom og Tropper gik”, overfører soldaternes taktfaste rytme til de daglige gøremål, så krigen bliver allestedsnærværende og etablerer en ny hverdagspraksis. Den taktfaste gentagelse overføres til Tine, der vedholdende og gentagent: „gik rundt fra Gruppe til Gruppe” (87) drevet af at ville høre nyt om Skovrideren.

Som forældrene Bøllings taktfaste åndedrag og nu krigens rytmik markerer, er Tine særligt lydhør over for sine omgivelser, men alligevel: „levede [hun] kun i én Tanke” (99). Hendes rastløse bevægelser blandt de overlevende soldater understøttes af tilsvarende dialogstumper, så hele rummet omkring hende fyldes af et polyfonisk virvar, tankemylder og ængstelse. Hun forsøger at finde ro ved at vende sig mod et billede af Fru Berg som symbol på en genkendelig orden:

... hun så op paa Fru Bergs portræt, der hang over Sengen [...] Tine tog Billedet og betragtede det længe [...] Taarerne sprang frem af hendes Øjne – for første Gang i disse Døgn [...] Tine gik med Lygten rundt om alle Længer. Inde var der stille alle vegne. Men i Jorden gav det smaa Ryk under Kanonernes Lyd [...] Tine gik gennem Bryggerset. Midt paa Gulvet brændte et flakkende Lys, som Maren nu igen var løbet fra (89).

Tines afsked med fortiden er en følsom atmosfære, der akkompagneres af gårdens rystelser og bomberne, der fortsat markerer krigens dramatiske opløsning af de faste, velkendte pejlemærker, der dannede ramme om hendes barndom og ungdomsliv.

Fra billedet af Fru Berg forlænges indramningen af fortidens stabilitet til dør- og vindueskarme, der udsættes for vibrationer, så Tines følsomme betragtning markerer en rådløs indstilling, der dels bekræfter Tines stærke omsorg og empati for Fru Berg og Herluf og dels for en forløsning af eget begær. Tines ambivalens forstærkes dernæst af morens fortsat ihærdige forsøg på at holde krigens ydre forfald væk fra et indre og moralsk fordærv.

Fra Tines forældres perspektiv indskrives der kristenmoralske konnotationer i den stedlige afvikling: „Madam Bølling, der sæbede Karme med sine gamle Hænder, Snavset kommer jo ind ad alle Sprækker – Smudset kommer ind over alle Dørtrin” (90), mens: „Ovre i Krodøren var Tinka kommen frem mellem Søjlerne” (90). Tinka tilføres en flirtende attitude, der knyttes til de mange unge løjtnanter, og dertil kommer hun med en bemærkning om: „- vi la’er Skidtet gro! Tinka satte i Løb ned ad Krogyden, saa Snavset det stod om hende” (90).

Madam Bølling som romanens moralske vogter ironiseres gennem den håbløse rengøringshandling og hendes påtale til Tine: „du maa osse „agte” det, sagde Madam Bølling lidt heftigt” (91). Som reaktion på irettesættelsen bemærkes det, at Tine: „saá det jo nok, hvordan Snavset groede i alle Husets Kroge, at alt blev slidt og forfaldt og dog gjorde hun ingenting ...” (92). Tine overgiver sig til sine følelser for Berg, og aposiopen antyder romanens videre forløb, der udspiller sig mellem de kristne normer og kropsbegæret.

Bøllings apokalyptiske landskab

Krigens symbolkraft udvikler sig i apokalyptisk retning og viser et gennemgribende svigt i hele verdensordenen, der ikke alene knytter sig til en afbrydelse af faste normer, men til den stedlige og ontologiske struktur, da hele landskabet er under opløsning. Forbindelsen mellem krig og moral markeres rumligt, så der i tærsklernes opløsning indtræder ikke kun en rumlig ødelæggelse, men også en kristenmoralsk. Det skaber plads til det amoralske kærlighedsdrama mellem Tine og Skovrideren, der fra ægteparret Bøllings perspektiv reflekteres ud fra deres religiøse idégrundlag.

Da kampene tager til, iler Madam Bølling i sin iver efter at genoprette orden op på markhøjen for at hjælpe den stadigt forvildede Bølling hjem. Fra udkigsposten tilbyder fortællerinstansen et overblik, der forflytter perspektivet til Bøllings situationelle udsigt og fra den en bibelautoritær og kristeneskatologisk fortolkning af krigslandskabet:

Men hun [Madam Bølling] hørte ikke mér – ikke sin egen Røst. For hvert Sekund, mens hun løb op imod Bølling paa Bakken, steg Kanonernes Drøn. Nu naaede hun Toppen.

Som et uhyre Tæppe, gennemboret af Batteriernes Glimt, laa den væltende Røg ud over Landet. Og foran den stod, fra Landets Bund, mægtige Søjler af sort Os, omvundne med Flammer, som vældige Støtter op imod Himlen – Huse og Byer, der brændte til Grunden.

Madam Bølling talte ikke. Forfærdet begyndte hun at ryste og førte, som vilde hun bede, stum og angstfuld, de foldede Hænder op og ned.

Bølling havde sét hende. Men han rørte sig ikke.

Han tog kun sin Stok og førte den i rystende Haand pegende rundt fra Søjle til Søjle og talte med sit svære Mæle:

- Det er Ransgaarde.
- Det er Staugaarde.
- Det der Dybbøl (92-93).

Søjlerne har tidligere indrammet pigen Tinka og forskyder sig nu til krigsscenens opløsning af landskab og byer. Tinkas repræsentation af romanens kropsbegærlige og amoralske idégrundlag fungerer som årsagsforklaring på det stedlige forfald. Derudover åbner scenen for en vigtig indsigt i romanens rumlige form.

Tines far benævner de enkelte søjler med toponymer på et lokalt landkort. Tidligere har byerne indtaget faste positioner i en absolut rumlighed, der i krigens landskab får en luftig materialitet som sort os. Med en henvisning til Bermans modernitetskritik smelter krigen de ellers så solide landskabskoordinater og toponymer til luft, og det skaber plads til en ny samfundsorden. Med yderligere støtte i Bermans marxistiske teoridannelse konfronteres mennesket med dets sande natur under en krig, som Gud intet har med at gøre, men som Bølling fortolker ud fra en bibelsk symbolik.¹¹² Tines mor holder utrætteligt fast i sit velkendte moralkodeks, mens krigens katastrofekurs åbner for en genforhandling af verdensordenen.

Krigsnatten, som Tines forældre er vidner til, fremstilles fra deres perspektiv som en atmosfærisk syndflodsmetafor, der i mængden af apokalyptiske allusioner fortolkes ud fra et mytisk, bibelsk betydningsgods.¹¹³ Bøllings velkendte topografi og topologi går op i røg og efterlader det ældre ægtepar i et ingenmandsland, når Madam Bølling ivrigt river Bølling hjem over: „Pløjelandet” (93). For den kristne iagttagelse løftes søjlerne op på et symbolsk plan, så slaget bliver en dommedagsprofeti og ikke kun markerer tabet af landskab, men også af moral, der for Tines vedkommende fremvises som en erfaringsdannelse, der iscenesættes relationelt gennem udvekslinger mellem Tine og hendes rumlige omgivelser.

Bombardementerne efterlader ægteparret lammet af affekt, mens romanen dernæst krydsklipper til Skovridergaarden, hvor Tine sidder i Hr. og Fru Bergs: „gamle Sovekammer – *der* var Snavset værst” (93). Tine giver sig endelig hen til sine lidenskabelige følelser for Berg, men hun afbrydes i sin tankevirkning af den éarmede Baron fra Sønderborg, der med sine folk fører diskussioner, der nu indsætter krigen i en europæisk og politisk fortolkningsramme. Skovridergaarden og Dybbøl bliver centrum for en international konflikt, og det skaber et aftryk af det sønderjyske landområde som orkanens øje for ikke alene dansk, men europæisk centripetalkraft.

Fortælleren punkterer dog hurtigt de ældre herrers dundertale, da: „Baronen havde ikke mere Vejr, han maatte tie” (95). Romanens idiosynkratiske tone går igen i rette med patriarkatet, og da opmærksomheden forflyttes til Tine, åbner romanen for, at skildringen af den unge kvindeskæbne rækker ud over det lokale sted og ind i en

¹¹² Berman 2010, 89.

¹¹³ „Han ryster jorden løs fra dens fundament, og dens søjler skælver” (Jobs Bog 9,6).

samlet, europæisk konflikt om ikke kun landjord, men den unge kvindes stilling i en mandsdomineret kultur.

Indblikket i Tines personlige drama elaboreres, da sårede soldater bringes tilbage fra kamp. Tine bevæger sig igen affektivt rundt blandt de sårede, mens hendes følelser kredser om angsten for at finde Berg i lazarettet, hvor hun: „saá nogle hvide Ansigter gennem et flimrende Rødt – hvide Ansigter ... af Fremmede, endnu af Fremmede” (96). Baronen og hans mænd bemærker ligeledes de mange sårede. De er dog ikke følsomt involverede som Tine, men fortsat præget af en nationalpatriotisk indstilling til krigen og de unge soldater, der heltemodigt: „har givet deres Blod for Fædrelandet” (97).

Fortolkningen af krigens omverdensforhold er forskelligt alt efter perspektivet, det betragtes fra. Tines subjektive følelsesliv modstilles af patriarkatets heroiske og nationalromantiske indstilling, der udelukkende resonerer hos Tine, når hun får øje på pejlemærker i form af billeder eller her forældrene:

Madam Bølling var igen gaaet op. Hun stod ved Siden af Bølling i det aabne Vindu. De unge Liv – de unge Liv, sagde hun og fulgte med Øjnene den sidste Vogn, som langsomt bøjede bort.

Tine stod midt paa Pladsen ved de tomme Spande. Saa saá hun Forældrene – de to Gamle – staa deroppe i det samme Vindu (98).

Hos forældrene fastholdes Tine i et moralsæt fra før krigen, og hun tilbringer natten derhjemme, hvor hun dydigt har: „foldet Hænderne i sit Skød” (100). I hjemmet hos forældrene våger der endnu et kollektivt gudsøje, og kristendomsmoralen indfinder sig i Tines gestiske markeringer, der antyder en bevidsthed om de forbudte følelser for Berg, som hun forsøger at tøjle, når de foldede hænder holder fast på ikke kun moralen, men også kroppen. Men Tine forbliver ikke på dydens smalle sti, og krigsmaskinens driftsimpuls får overtag.

Da Tine derfra tager tilbage til Skovridergaarden, åbner romanen for et endeligt, moralsk forfald af mor Bøllings kristendom, der indskriver sig med de amourøse undertoner mellem Berg og Tine:

Han kom hen til Vinduet og sagde: Hvor har *De* gemt Dem? [...] Han tog ikke Øjnene fra hende. Paa hans Spørgsmaal svarede Tine ikke. Hun sagde kun mildt og sagte, mens hun smilte:

– At De er kommen hjem.

Berg [...] blev kun ved at sé paa hende, som hun sad, stærk og sund og rén [...]

Berg vidste ikke, hvorfor han rejste sig saa hurtigt, da det rørte ved Døren – hurtigt, som havde han siddet Tine alt for nær: Kom ind (101).

Tilbage i Bergs selskab er Tine mindre standhaftig, end forældrenes moral byder hende at være. Den spirende lidenskab mellem de to lægges rumligt til rette gennem blikke og kropssprog, og Tine distancerer sig fra forældrenes forventning om dydig

opførsel: „Madam Bølling og Tine gik ud i Køkkenet; *der* stod Kringlen. Ude i Gaarden gik Berg forbi med en Flok Officerer. – De holder dog Modet oppe, min Pige, sagde Madam Bølling [...] Tine stod ved Vinduet; hun svarede ikke ... Lidt efter fulgte hun Madam Bølling paa Vej” (102). Tines længselsfulde blik efter Berg modsvares af hendes pligtopfyldende bevægelse væk med moren, der igen fremviser Tines splittelse og afprøvning af et personligt råderum. Krigen kiler sig ind mellem selvbestemmelse og pligtopfyldelse, og de to poler danner tilsammen romanens affektive mellemrum, der skubber til Tines subjektiveringsproces. Dertil får de rollen som en udvidet krigsførelse, der rækker ud over slagmarkens kollektive kamp og ind mod individet.

Den indre krig

Krigens årsag forbindes i de patriarkalske scener til et mandligt, politisk overmod, der i romanens fremvisning af den unge soldat Appel og Tines porøse karakter fører til en social kritik af den herskende samfundsorden. Den heltmodige, tapre landsoldat er en heroisk forestilling, der er forbundet til patriarkatets nationalromantiske idégrundlag, mens en sympati for krigens svage parter etableres rytmisk, rumligt og kropsligt i særligt den unge Appels nervøse bevægelsesmønster og Tines frygt for, at Berg skal dø.

Samlet set oscillerer romanen mellem autoriteten og dens effekt på den personlige skæbne, som den politiske strategi ikke har øje for. Medfølelsen ligger hos den unge soldat Appel og den følsomme Tine, der begge er prigsivet den mandlige beslutningstager. Den viltre udveksling mellem persons-kæbner, krig og rum hviler på en manglende anerkendelse af krigens årsag og fører til en erkendelse af den unge og følsomme helt og heltinde som de sande ofre på mændenes slagmark. Hvad angår Tine, tilbyder krigens uhyggelige atmosfære en fortolkningsnøgle til forhandlingerne mellem moral og selvbestemmelse, der forbinder sig til henholdsvis barndomshjemmet og Skovridergaarden.

Krigens affektive virkning sætter sig som en erotisk drift i den yngre generation og som apati hos den ældre. I takt med at krigen tager til i styrke, bliver omgangen mellem stedets mænd og kvinder mere frivolt og kropsbegærligt. Drifternes overtag kan forbindes til en yderligere suspension af det kristne idégrundlag, der har holdt fast på en social omgangsform og et moralsk idégrundlag før krigens begyndelse. Madam Bølling bliver talskvinde for apatiens aflejring i den moralske og ældre generation, når hun konstaterer, at: „vi gaar alle om – alle om i dette her og bliver helt sanseløse” (103). Men Tine er ikke sanseløs, for hun er i sine følelsers vold og overgiver sig fortsat i stigende grad til Berg: „Der var kommet en hastig Rødme over begges Ansigter; det kom der let nu, naar de talte med hinanden, ligesom sagtere”

(105). Tines indre følelsesliv blomstrer op i selskab med Berg, så hun bliver: „lykkelig i Bevidstheden om, at han talte til hende” (107).

I sin forelskelse vender Tine sig væk fra de moralske pejlemærker, så brevene fra Fru Berg ikke længere bliver nærstuderet, men læst: „saa urolig og flygtig nu, naar de kom, hun ligesom fløj bare hen over hver anden Linje” (107), for senere at indse, at: „der var som ingen Hjælp nu hos Minderne mer” (108). Tine modsætter sig det faste normsæt for at bevæge sig hen mod et individuelt og frigjort ståsted, og i sin bevægelse hen mod Berg får hendes rastløse færd en målrettet udtryk.

Krigens kortvarige småsejre kaster euforisk stemning af sig og forstærker kropsdriften, der spejles i en materialiseret atmosfære. Det sociale rum konstitueres af et polyfont og polyrytmisk virvar af soldaternes sejrssange, pigernes ivrige servicering og stegeos i bryggerset og fra bålne i gården. Der foregår en løbende udveksling mellem heltemod og ængsteligt mismod, som ikke alene markeres i stemmer og bevægelser, men gennemgående spejles i romanens tærskelsymbolik, hvor dørene snart: „stod aabne mellem alle Stuer; Latter og Støj lød fra Rum til Rum” (112). Den festlige stemning smitter af på Berg og Tine, der danser, så der falder en pludselig ro over Tines følelser, og der skabes genklang af Katinka Bais og Huus’ intime relation i *Ved Vejen*: „Hendes Svimmelhed svandt bort og alting så hun og hørte hun om sig som med hundrede Sanser – og så dog kun ham, hvis Øjne hvilede paa hendes Ansigt, mens de dansede – længe” (113).

Fra Skovridergaardens feststemning bevæger Tine sig hjem til Skolen, der har indtaget symbolsk funktion af feltlazaret, så barndommens åndelige prægning udfordres, når elevernes tidligere skønsang erstattes af: „Stønnen gennem Huset, og Saarenes kvalme Stank” (115). Den nye hverdag med behandling af sårede soldater er bundet op på en næstekærlig forpligtelse, der umiddelbart holder begæret i ave. Tine melder da også ud, at hun har i sinde at rejse til et andet lazaret for at tilbyde sin hjælp, hvilket bringer Madam Bølling i affekt, så: „Selv Munden stansede tilsidst paa Madam Bølling – hun var *helt* forknytt og sad rokkende hen” (116). Madam Bøllings ironiske positur udtrykker en konflikt lig Tines mellem den normative pligt til næstekærlighed og de personlige følelser med udsigten til, at hendes datter rejser væk.

For at overtale Tine til at blive vender Madam Bølling sig mod Skovrideren og viser derigennem at have indsigt i datterens forelskelse. Situationen reflekteres af en pludselig rolig og forhåbningsfuld atmosfære: „Luften var mild og Himlen mod Solnedgangen lys, som naar der nærmer sig Foraars. Kanonerne taug [...] De så Damman og Lysthuset med de hvide Søjler, hvor Rosernes Ranker hang nøgne ned – og de tænkte det samme” (119). En idyllisk orden etableres kortvarigt som modhage til de eskatologiske søjler under krigsnatten, men kort efter den intime samtale vender

krigen tilbage med en rettesættelse af, at intimiteten som i *Ved Vejen* heller ikke i *Tine* finder overskridelse på romanens virkelighedsplan.

Efteråret er Katinka Bais og melankolikerens atmosfæriske sidestykke i *Ved Vejen*, mens vejret i *Tine* er krigens og katastrofens, der ikke kun forholder sig til en individuel indstilling, men en kollektiv. Storme og orkaner forstærker bombernes voldsomhed, der igen sætter hele bygninger i vibration:

Som en Orkan førte Stormen Kanonernes Døn hen over det rystende Hus. Blæsten slog den stride bestandige Regn mod Ruder og Mur, saa det lød som Geværernes Knitren. Og fra Vejen i Mørket hørte man i Larmen de utydelige Lyd fra de Flygtendes Tog, der aste forbi Sønderborg – paa fireogtyvende Time (122).

Skovridergaarden, skolen og landskabet omkring romanens personer sammenskrives til én stor organisme af skrig, kaotisk virvar og jammer i viltre rytmer, hvor kun Tine bevarer en rolig adfærd. Udleveret til krigens overmagter indfinder der sig en dommedagsstemning, og krigskampene kommer nærmere gennem en sansemættet, metonymisk rumlig konstituering af flygtningetog, lydlig jammer og affekt i form af vaklende og rokkende kroppe. Alle stedlige niveauer er i oprør og knyttes til: „Hjemløsheden; deres Hus, der var styrtet sammen, deres By, der var lagt øde, deres hjem, som var skudt ned” (126). Den hjemløse realitet udfylder rummet affektivt: „De trængte sig sammen, og de talte i Munden paa hinanden, fyldende alle Kroge, trængende sig ind alle vegne” (126).

Tine træder væk fra den rumlige homogeniseringseffekt, og den sociologiske interesse for individets isolation fra det kollektive får et blasert udtryk: „her gik hun kun rundt som en døv mellem fremmed Jammer” (126). Skilt fra mængden er der imidlertid intet rum for Tines individuelle psykologi, for hun hentes igen hjem til sin syge far, bibellæsning og forkyndelse i barndomshjemmet. Fastholdelsen i krigens affektive mellemrum synes håbløs, og Tines individuelle situation forlænges igen til et socialt udeklima, hvor det ikke er krigens modstandere, der fremvises, men dens uskyldige ofre og deres nyttesløse kamp mod uvejret som atmosfærisk demonstration af krigens udsigtsløse kaos:

Vognene sank i det fodhøje Mudder og Hestene stansede skælvende og blindede. Familjevis kæmpede Menneskene sig frem, Børn og Kvinder og Mænd, bukkende sig for Storm og Regn, der piskede deres Ansigter, følelsesløse – naa de blot kom frem, kun frem.

De skubbede sig forbi Kanoner og stønnende Dyr, forbi Saarede, der jamrede i Vogne uden Halm, forbi forladte Børn, der skreg ved Vandkanten, og de så dem ikke, fordi de ikke var deres (130).

De ufrivillige ofre flytter sig ikke af egen hjælp, men føres vilkårligt rundt af den vejrlige modstander. Kun Madam Esbensen's tragikomiske ankomst i en moderne

fjederstol åbner for et rumligt omslag, men den vender kun jammer til grin, inden død, ødelæggelse og uvejr igen tager over.

Madam Esbensen's fjedervogn tilfører imidlertid romanen et moderne element i teknologisk forstand. Mens de gængse hestevogne må opgive at kæmpe sig gennem mudderet, og også ambulancevognene giver fortabt, overmander Madam Esbensen krigsvejret med sit moderne transportmiddel. Madammen indføres allerede tidligt i romanen som „Jordemoderen” (45) i det lokale samfund, og hendes uhindrede bevægelse gennem landskabet markerer den kropsbegærlige forplantningsevne som et dominerende, men også tragikomisk vilkår i det menneskelige kredsløb, hvor nye kommer til og fødes ind i krigens landskabeligt og atmosfæriske virkelighed, der forplanter sig til mennesket som resignation og jammer. Som kontrast til den vitale drivkraft og kropsbegæret, vender romanen tilbage til krigens følsomme ofre.

Tines far, Bølling, bliver mere og mere syg parallelt med krigens tiltagende styrke, der påvirker Tine affektivt, så hun bliver: „aandeløs” (135). Som uvejret er den åndeløse adfærd ikke alene kvælende, men også en åbning for en ny betydningsdannelse fra det rumlige nulpunkt, hvor Tine mangler et moralsk kompas, da farens normer med hans lammelse er sat på pause. I sin søgning efter indsigt løber Tine op i kirketårnet og til Berg for at få et overblik over krigens hærgen. Den undergangsvisionære sammenskrivning af uvejr, død og ødelæggelse ophæver fra kirketårnets overblik Als til et mytisk landskab.

Parret Bøllings foregående udsyn over landskabet fra samme placering formedes ud fra en symbolsk betragtning med bibelske konnotationer, men forskudt til datterens perspektiv formidler krigslandskabet hendes lidenskabs forløsning, når hun støtter sig mod Berg, der: „*tog* hende, dækkede hende med Kys” (137). Scenen er en rumlig forskydning af forældrenes kristne fortolkning til Bergs kropsbegærlige, der vinder over moralen, når han endelig: „midt mellem Ruinerne af sit Hjem, under sin Hustrus Billede, tilfredsstillede [...] sit pinefulde, nagende Begær (137). Elskovsscenerne med Berg får mere konnotation af overgreb end af de dybtføjte og åndeliggjorte kærlighedsforestillinger, Tine gennem Fru Bergs breve har oparbejdet, og romanen forløser de referencer, der indledningsvis lægger til rette i Tines indlevelse i de skønlitterære tragedier.

Krigen sætter moralske spor. Med Bergs kropsbegærlige forløsning foregår der en transponering af scenen med parret Bøllings eskatologiske fortolkning af stedets fald til Tines syndefald. Et fald af landskab forskydes til et fald ned i driftskroppen, og den ydre, kollektive skæbne forbindes med den indre, singulære, så det bliver den ydre og mandlige krig, der får sit tag i Tine, når hun efter at have penduleret mellem forældrenes moral og sin frigørelse fra barndomshjemmet giver efter for sin subjektive

vilje.¹¹⁴ Romanen udsætter i den forstand Tine for en åndelig afvikling tilsvarende Katinka Bais i *Ved Vejen*, men tager skridtet videre og forfølger Tines afvikling af den følsomme forelskelse efter kropsbegærets forløsning.

Affekternes organisering

Efter krigsnatten indfinder der sig et højt humør hos Tine, som trods sin færden blandt krigens krøblinger frejdigt bemærker: „den lyse Himmel, Luften var saa mild og alle Fugle kvadrede -” (139). Af sine lungers fulde kraft blæser hun den trange luft ud og ånder den friske ind, så indre og ydre rum bindes kongenialt sammen til én atmosfærisk organisme og: „Lugten af den unge Jord” ” (139). Tine er i følelsesmæssig dialog med rummet omkring sig, men vender realiteterne ryggen til fordel for egen optimisme, når hun udbryder: „ – Hvor er Himlen dog høj, sagde Tine, der ufravendt saá ud i den blanke Luft” (140).

Tine indhentes dog igen af krigens virkelighed, da soldaterne vender hjem, og: „man hørte kun den Krøbledes skingrende Stemme og et Par pludselige Kanondrøn over Landet” (141). Tines kærlighedsdrift modsiges af krøblingen, der fremsætter en antydning om Tines følelsesmæssige deroute, der forstærkes yderligere, da gensynet med Berg ikke indfrier hendes forventning:

Hun rakte Hænderne frem og smilede, men pludselig lod hun dem synke igen – hun saá dem ikke; og Ordene, hun havde længtes efter at sige, hun fik dem paa én Gang ikke frem; hun stod kun maalløs ventende, i uforstaaende Angst foran hans aandsfraværende Øjne, der ikke saá hende [...]

Hun gjorde kun én Bevægelse – pludselig, maaske uden at vide det: hun gik tilbage og hun stillede sig foran det lille Bord, saa hun skjulte det, mens han træt satte sig ved Ovn, stirrende frem for sig (142).

Afvisningen bevirker et ubevidst reaktionsmønster hos Tine, der belyst ud fra den nye fænomenologis tredelte bevidstgørelse markerer hendes følelser som rumligt udgydte affekter.

Tines følelsesliv intensiverer krigens ydre og affektive påvirkning i en grad, så det giver mening at kaste et blik på organiseringen af affekterne. Krigen er en altomkalfatrende agens, der griber ind i romanens samlede netværk, hvor forskellige forgreninger forbinder sig til patriarkalske knudepunkter. Selv i sin kærlighedsdrift er Tine underlagt en mandlig handlekraft, der tilgodeser eget kropsbegærlige behov. For

¹¹⁴ Sørensen kalder tilsvarende krigens landskab i *Tine* for en internaliseret topografi og påpeger som min sociologiske og fænomenologiske analyse af rum, at: „det ikke er muligt at skelne mellem den enkelte og det sociale rum, denne lever i” (Sørensen 2009, 243). Den rumlige analyse med atmosfære og affekt bekræfter indsigten og supplerer den med sit teoretiske afsæt i en nedbrydelse af kløften mellem subjekt og objekt, så der træder en magtstruktur frem. Krigen er en mandlig aktør, der betvinger personerne sin orden, og det forhindrer Tine i at overskride en patriarkalsk orden.

Bergs afvisning rammer hende som en sammentrækkende affekt, når der foregår en transmission fra den trykkede stemning i rummet til Tine, og hun ubevidst fjerner sig fra situationen og det skuffende gensyn.

Berg synes ikke lydhør over for Tines følsomme reaktion. I stedet får krigens atmosfære tag i Tine og afslører hendes manglende kontrol over situationen, hvilket efterlader også hende som en følelsesmæssig krøbling: „stiv og ubevægelig” (143) og en deraf følgende og resignerende indstilling: „hendes Liv hang kun i magtløs at vente” (145). Tine isolerer sig ikke fra krigens virkelighed, men fra det ulykkelige kærlighedsvilkår, mens Tinka bliver bærer af romanens sympati, når hun udviser handlekraft og over for Berg hidsigt markerer, at han har gjort Tine ondt. Raseriet mod mændenes overmagt afføder igen en kropslig reaktion, for så: „løftede [Tinka] pludselig sine Hænder som til en Trudsel eller kun i Fortvivlelse” (147).

Krigsromanen lægger en kønsmæssig magtstruktur til grund for Tines historie, der forløber fra patriarkatets overmodige krigsindstilling over stedets unge mænd i traumatiserende ildkamp og hen til de unge kvinder, der rammes af skam. Effekten bliver en følsom kamp mellem moral og drift, som gennem den dramatiske atmosfære forplanter sig til Tines porøse krop, der bringes i udveksling med den mandlige agens. Hun indgår i krigens sociale organisme og indtager en kvindelig, ontologisk status, der knytter sig til følsom indlevelse i rummet og stemningen omkring sig. Kvindekroppen er modtagelig over for de rumlige impulser fra et mandligt magtforhold, og Tines affektive reaktion på Bergs afvisning under gensynet harmonerer med Judith Butlers beskrivelse af den følsomme krop i udveksling med krig. Butler forbinder den affektive følsomhed til en social kritik og påpeger, at manglende ansvarsfølelse for det enkelte liv i en krigssammenhæng åbner for moralsk og social kritik.¹¹⁵ Krigens affektive motor er et produkt af en kontingent, stedlig orden, der styres af højere magter i form af det patriarkalske triumvirat Gud, konge og fædreland, der tilsammen fratager Tine styringen over eget liv.

Tine fjerner sig fra sin omverden og en konfrontation med sin moralske ugerning, hvilket markeres i en vinduesmetaforik, hvor: „Tine gik bort fra Vinduet, da hun så sin Moder komme gennem Gaarden” (150). Hun har undgået sin mor og en konfrontation med barndomshjemmets normsæt i syv dage, og efter en hidsig afvisning af sin mor vender Tine tilbage til krigens hverdagsliv i Skovridergaarden. Gården holdes fortsat i en uvis spænding, hvor rygter om fjendens overtag summer i luften. Ventepositionen udgør en parallel til Tines situation, der afgøres med Berg som

¹¹⁵ Butler 2010, side 34-35. Romanen stiller sig i sin sympati for Tine på den følsommes side, mens ansvaret for hendes undergang placeres hos de overmodige krigsherrer. Magtstrukturen synes åbenlys i den ironiserende indstilling over for patriarkatet, men på romanens udgivelsestidspunkt førte fortællerens moderne indstilling til kritik, der gik på Bangs illusionsløse menneskesyn (Kielberg 2008, side 499).

dommer. Magtforholdet fastholder soldaterne og Tine i en affektiv position, hvor de kun ved at læse rummet omkring sig opnår information om egen skæbne.

Men Berg har øje for Tine, og på hans opfordring går de op på højen, Tine med: „tungt, med halvbøjet Hoved” (153). Herfra bliver det igen muligt at kaste et blik over det krigshærgede landskab: „De grønne Agre var nedtrampede og Flokke af herreløst Kvæg løb hen over Markerne. Vejene laa som mørke Sumpe og de afbrændte Huses sværtede Mure gabede op imod dem. Bag Skoven stod Rønhaves Brandsøjle op som et Sørgebaal, der naaede Himlen” (153). Det krigshærgede landskab sidestilles med Tine, hvis sjæl er: „død i hendes Krop” (154), mens Berg tager hjem og genoptager brevskrivningen til sin kone, Fru Berg.

Scenen krydsklipper dernæst til Tine, som går væk fra højen. Hun bevæger sig på samme vis som de heste, hun møder: „De sled sig, laadne og vanrøgtede, duvende frem, med matte og udslukte Øjne [...] som om Slagene ikke kunde smerte dem mere” (155). Tine gribes af en pludselig handlekraft, og hun begiver sig til skolens sygestue, hvor hun overværer den unge soldat Appel gå i døden i et mentalt forestillingsrum med fuglesang og lykke, mens Tine udleveres til virkelighedsplanets kanondrøn og forældrenes normative kristenmoral.

På herrens mark

Efter konfrontationen med sin skamfulde handling nager Tines skæbne fortsat Berg, da hun ikke længere viser sig i Skovridergaarden. Han aflægger skolen og ægteparret Bølling et besøg for at kunne betragte Tines tilstand. Besøget giver Madam Bølling indblik i sin datters kærlighedsliv, og: „pludselig saá hun fra det ene til det andet af de to blege og stirrende Ansigter og hun holdt inde, paa én Gang greben af den samme uforklarlige og uvisse Angst som om Natten [...] Tine og Berg var det, som skulde de høre op at aande” (165). Åndedrættets spænding markerer et forsøg på at tilbageholde den syndige handling, der ikke tåler udveksling med den kristenmoraliske atmosfære i barndomshjemmet, som Tines forældre i flere scener indånder taktfast. Men kort efter afgøres Tines skæbne, da hun når til indsigt i sin skæbne, og romanen igen indsætter Fru Berg i en aktiv rolle i Bergs ægteskab.

Efter mødet med Berg løber Tine igen hen til Skovridergaarden for at se ham en sidste gang, inden næste delegation sendes i kamp. I stuen ved hans bord ser hun brevet, han skriver på til sin kone, og hun rammes af en pludselig indsigt i at: „Han havde kun *taget hende* – taget hende for ét Nu” (166). Skumringen, kanonerne og et lyn, der slår ned i stalden, lægger dernæst atmosfære til Tines hermeneutiske klarsyn, der bringer hende på knæ i gråd: „med Hovedet mod Fruens Brev” (166). Tines opgivende følelser forløser den dramatiske atmosfære, idet den totale ødelæggelse allerede synes indtruffet, og personerne omkring Skovridergaarden nu kun venter på

overgivelse: „Nogen Tid stod de tause. Solen var sin Nedgang nær. Den sank i et luende Rødt, som havde den kolde Himmel opsuget alt Jordens Blod” (167). Der er ingen kampgejst tilbage, og Dybbøl stormes parallelt med Tines følelsesmæssige fortabelse.

Slaget ved Dybbøl fratager én gang for alle byen dens velkendte landskab. Romanen foretager en næsten kartografisk panorering over det lille samfunds nøglesteder ud fra Tines perspektiv for at markere, at i: „Gyden, paa Pladsen, i Gaardene, paa Marken, var der intet Liv. Fjælene til Kisterne laa forladte paa Smedens Lod mellem den nedtrampede Rug. Kun de herreløse Køer brølede uroligt paa de fremmede Marker” (169-170). I dette øde og ruinøse landskab går Tine følelsesløst rundt for at finde Berg, som hun forestiller sig må være omkommet i slaget.

Alting var stille.

Selv Fuglene taug. Og den opblødte Jord, hvor ingen traadte mer, var størknet som et dødt Tæppe.

Hundene sprang frem over Skovridergaardens Gærde og fulgte Tine; hun mærkede dem ikke. Hun gik forbi Huse og Gaarde og så dem ikke [...] De sprang tilbage op ad Tine og gøede.

Hun vendte om og fulgte dem; hun vidste ikke, at hun faldt i Knæ som en Haltende to Gange, mens hun gik (170-171).

Hun finder Berg i alkoven hos en gårdkone og nærer ved hans dødsleje et sidste håb om følsom forløsning: „Men den Døende slog blot Øjnene op og så paa hende som paa den tomme Væg” (171). Der er ingen genkendelse, og Berg kalder på sin kone Marie og sønnen Herluf, mens Tine sidder apatisk tilbage.

Tilbage på sit pigeværrelse i barndomshjemmet indfinder der sig en ro, der giver plads til eftertanke i lighed med Katinka Bais besøg i barndomshjemmet i *Ved Vejen*: „Her havde hun levet hele sit Liv [...] Hun hørte kun de to Gamles dybe Aandedrag op gennem Huset” (173). Her fortolker Tine sin egen kærlighedshandling som en skamfuld synd ud fra et kollektivt normsæt, som hun resignerer fra.

Krigens destabilisering af rumlig orden åbner for en amoralsk, lidenskabelig forløsning. Men Gud overlever krigen, og Tine rammes af en pludselig erkendelse af eget syndefald og bevæger sig ud i skumringen og væk fra barndomshjemmet for at gå en sidste gang rundt blandt de stedlige pejlemærker, der har udgjort hendes hverdagsliv, og hun dernæst rammes af en pludselig beslutsomhed og går ud i dammen for at drukne sig.¹¹⁶ Fortælleren åbner for en fortolkning af selvmordet som

¹¹⁶ Udviklingen fra normativt pauserum til genetablering gør det relevant at medtænke Deleuzes og Guattaris begrebspar deterritorialisering og reterritorialisering. Deterritorialiseringen markerer frigørelsen fra tidligere orden og åbner for nye muligheder: „Deterritorialization must be thought of as a perfectly positive power that [...] is always relative, and has reterritorialization as its flipside or complement (Deleuze og Guattari 2013, side 62). De to begreber kommer på tale gentagne gange i Deleuzes og Guattaris rhizomatiske plateaudannelser og koncentrerer sig om tilblivelse af nye former uden fast forankring i modsætning til en mekanisk og deterministisk udviklingstanke. Indsat som teoretisk

en frisættelse fra krigens moralske fordærv og hendes syndefald, for: „... Nu var Dammen rolig. Dagen kom” (174). Dammens ro transponeres til freden, Tine søger under sin sidste tur rundt i de lokale omgivelser, men forløsningen finder ingen resonans i det hærgede krigslandskab og sociale liv, som Tine har forladt.

Tines forsvinding sætter Madam Bølling og Tinka i bevægelse. Krigen fortsætter som en rådvild angst og affekt, når rastløse handlinger knyttes til en uhyggelig uro forbundet til de bange anelser: „Tinka havde kaldt på Lars. De søgte – Husmanden ogsaa – i Huset, i Haven. Sofie løb bagefter, jamrende, med begge Tørklæder i Haanden. Det var hende, der fandt Tines Sko i Græsset” (177). Den idiosynkratiske holdning til personerne, der søger efter Tine, skaber en sympatisk forståelse for Tines resignation. Der er grund til at tro det værste om Tines fravær, og Madam Bølling og Tinkas fortielse over for Tines skæbne begrundes den ud fra autoritetstro. Kvinderne affinder sig med det samfundsmæssige normsæt, når Madam Bølling kort tid forinden sidder datterens kærlighedssorg overhørig trods den stærke fornemmelse, hun sporer i mødet med Tine og Berg.

Krigslandskabet spejler i den sammenhæng ikke kun individets følelsesdød, men også kollektivets genetablering af gamle normer. Det bliver tydeligt, da Madam Bølling i sin søgen efter Tine indser, at: „ – Ja, nu forstod hun alt og alt mindedes hun [...] – Det var Skovrideren – det var *ham*, som havde taget hendes Barn” (177). Men frem for at tage sin datters handling i forsvar og flytte sig i moderne psykologisk retning, søger Madam Bølling straks om tilgivelse hos sin gud. Da Madam Bølling ser sin datters lig, formidler fortælleren endelig en forløsning: „Og hun [Madam Bølling] havde tilgivet alt” (178). Tines lig bringes tilbage til barndomshjemmet, hvor farens åndedræt er afløst af hans: „lange Lallen lød gennem Huset” (179). Farens vejrtrækning markerer på sarkastisk vis, at det åndsklima, den syge far befinder sig i, er kvælende, men vedholdende. Det normative tilpasningskrav med skammen og syndefaldet som fortolkningsramme om Tines død, forflyttes til hendes mor, Madam Bølling, der er tilbage i sin autoritære gudstro og frygter: „Præsterne, der vilde komme – nu skulde de alle „dømme over hendes Tine”” (180), alt imens bysladderer tager fart.

Madam Bølling er i de sidste scener mere opfyldt af angst for Bispens domfældelse end af sorgen over sin datters død. Da præsteskrabet kommer, handler det frem for alt om ikke at: „opgive Nationens Værdighed” (182). De overlevendes naive respekt for autoriteterne kontrasterer romanens moderne holdning, der gennem antipati og

perspektiv til *Tine* foreslår deterritorialiseringen en opbyggelighed i krigstemaet, der har krigens nulstilling af den gamle orden som forudsætning, men som ikke indfinder sig i det tidligere normsæts reterritorialisering.

idiosynkrasi betragter den kristenmoralske holdning som naiv, når forsamlingen ikke når til indblik i salmesangens åbenlyse symbolik: „Her er Lammet, Offerlammet [...] den Uskyldige maa bløde” (185). En naiv tro og tillid til det patriarkalske triumvirat sejrer og efterlader et socialt rum, der resonerer med *Ved Vejens* begravelsesscene, men dog får en stærkere kristen tyngde, når Bispen gentager romanens motto: „ – Ja, ja – „Se vi er kun dine Tjenere – *giv os at fatte dine Vidnesbyrd*” (185). Ordene markerer en hermeneutisk åbenhed over for Tines skæbne, men stedets normer har for godt fat om tilhørerne til yderligere refleksion, og de vender tilbage til en uforandret hverdagspraksis i et krigshærget landskab som genspejling af et stivnet åndsliv: „Sværmen var borte, og Landet var atter stille. Som død laa den stivnede Jord” (186).

I efterdønningerne af krigens indvirkning på stedet er det kristne holdepunkt genetableret. Den døde jord spejler ingen bevidsthed om den skæbne, der har udspillet sig, og i stedet fører slutningen romanen tilbage til Fru Esbensens moderne fjedervogn, når hun: „ sad alene paa et underligt, højt Køretøj, mens Vinden tog i hendes lange Slør og løftede det højt – op over Vejen [...] mens hun gyngede, i fuldeste Fart, hen over Markvejen i sin Fjederstol – bort til sin Forretning” (186). Slutningen bliver en dobbelt negation af opbyggelig indstilling til stedets åndsliv. Romanens følsomme heltinde har ladet livet i skam, og den stedlige konstituerende forløber igen ud fra det kropsbegærlige idégrundlag, der på ironisk vis drives gennem rummet med jordemoderens fjedervogn og sørger for, at ingen følsom åndskultur, men den vitale forplantningsevne får topologisk vejgreb. I *Tine* foregår der således som i *Ved Vejen* et fald fra ånd til krop, og inden jeg inddrager *Sommerglæder* som mit sidste analyseeksempel på Bangs sted, rum og atmosfære, bringer jeg nu *Ved Vejen* og *Tine* i yderligere dialog.

Krigens epistemologi

I forhold til *Ved Vejen* er *Tines* atmosfære gennemgående affektivt fortættet. Krigens dramatiske atmosfære sætter sig i *Tine* som rastløse bevægelser mellem Bøllings hjem og Skovridergaarden, der udtrykker barndommens og voksenlivets to poler, der holder *Tines* labile forestillingsevne udspændt mellem modsatrettede impulser. Gennem mine analyser ud fra sted, rum og atmosfære kan jeg vise, at *Tine* som *Ved Vejen* lægger en erfaringsdannelse til rette gennem et følelsesklima, der nedbryder skellet mellem subjekt og objekt. Både Katinka Bai og *Tine* bevæger sig i labile atmosfærer og i et landskab, hvor fortiden indfinder sig som erindringsforskydninger og mentale abstraktioner, der ikke lader sig reflektere i et stabilt landskab af kronotopisk karakter. Værkernes omverdensfortolkninger lægges i stedet til rette i relationelle rum, og de to heltinders skæbner yderliggøres og bliver rumligt aflæselige

i en progression tilvejebragt i en udveksling mellem atmosfæriske fortætninger og rumlige forskydninger.

Med den historiske tid stedfæstet til 1864 og Als som lokalitet er der en umiddelbar fast tidslig og landskabelig ramme om *Tine*. Romanen bliver ikke af den grund en historisk roman. Ved at læse romanens atmosfæriske betydning frem for en lokal og historisk tilgodeser jeg den som mere rumligt end lokalt forankret. Når stedets landskab går op i krigsrøg og falder ud af en genkendelig virkelighed, tager det sine personer med sig. Ud fra en sociologisk betragtning sørger krigens rumlige praksis for en grænseopløsning af en genkendelig hverdagspraksis allerede fra romanens begyndelse, og den kaster sine romanpersoner ud i et ingenmandsland. De manglende, topologiske pejlemærker markerer en tilsvarende mangel på ontologisk betydning, og bevidstgørelsen herom konstitueres som i *Ved Vejen* atmosfærisk og affektivt. Set fra Tines perspektiv forløber den rumlige konstituering ud fra hendes rådvilde og affektive indlevelse, ligesom romanens sociale kritik af den patriarkalske magtdominans opleves gennem den følsomme heltindes dramatiske og sanseapparat.

Det normative nulpunkt indskriver et mulighedsrum for ny betydningsdannelse. Krigens virkning er i den forstand at sidestille med en moderne erfaring, da tabet af kohærent betydning ikke kun er et tab af betydning og sammenhæng, men også en mulighed for at skabe en ny orden. Vender jeg herfra tilbage til Bermans modernistiske forsoningslogik finder *Tine* sin rumlige energi og udvikling i bevægelsen mellem undergang og transformation. Heri opstår den sporadiske optimisme, men pausen fra gældende normer fører ikke til moderne frisættelse, men derimod til krigsmekanismens dobbelte offer.¹¹⁷ Statens indkaldte soldater dør på slagmarken, ligesom den unge kvinde må dø, da den sociale forsamling efter krigsnederlaget igen disciplinerer samfundet med genoprettelsen af et tidligere normsæt.

Krigens grænseopløsning i *Tine* er ikke geopolitisk og topografisk funderet, men fænomenologisk. Uvejr og krig understøtter på dramatisk vis hinanden, så kampene konstitueres som et naturfænomen, der transponeres ind i den menneskelige bevidsthed. Krigens udgør et klimafællesskab, der ikke alene er stemningsbefordrende, men leverer energi til den driftsmæssige impuls og personliggjorte erfaring. Krigens vejr bærer i den forstand på en viden, der skal tilegnes på hermeneutisk vis. For Tines vedkommende får atmosfæren åndsmæssig funktion som spejl for en følelsesmæssig

¹¹⁷ Deleuze og Guattari 2013, side 414-415. Ungdommens dobbelte nederlag i kønsmæssig forstand skyldes en afvisning af subjektivering. Hverken den unge soldat Appel eller Tine har råderet over et selvstændiggjort følelsesliv, når den affektive kraft, der omgærder dem begge, ikke frigør et moderne potentiale, men reterritorialiseres gennem kollektivets manglende fortolkningsakt med: „Vi er alle kun dine Tjenere - *giv os at fatte dine Vidnesbyrd*”.

konflikt og en frigørelse fra det normsæt, hun internaliserer gennem luften i barndomshjemmet, hvor forældrenes taktfaste åndedræt socialiserer hende.

Tine gør sig fri af barndomshjemmets normative åndsliv for en stund og oplever en splittelse mellem socialisering og selvbestemmelse. Tine kan som barn af repræsentanter for kirkens normer ikke forblive inden for den kollektive ramme, der har overlevet krigen. Hendes skæbne besegles af det mandlige begær og hendes egne dramatiske tendenser, og det indsætter et idégrundlag, der rækker ud over krigen og frem mod en moderne holdning til kvindens placering i en patriarkalsk orden. Tines selvmord må i sammenhæng med romanens virkelighedsplan betragtes som en moralsk konsekvens af de patriarkalske og kristenmoralske rammer, der overlever krigen og sætter sig til dom over individets skæbne.

Med *Ved Vejen* for øje er en isolation fra stedets sociale rum kun mulig forløst fra kroppen. Den resignerende stedsholdning bidrager til en fælles indsigt på tværs af romanerne, og den kollektive affekt bliver udtryk for en rumlig homogeniseringseffekt, der indsluser individet i en social organisme med en særlig kulturel praksis. I modsætning hertil er døden en konsekvens af en moderne vilje til frisættelse fra fællesskabet og fra kropsbegæret.

Med Tines selvmord forlader romanen stedet med en negation af den unge kvindes åndelighed og selvbestemmelse. Tine er ikke et frit menneske, men møder den stedlige genetablering ud fra forældrenes kristne normsæt. Romanen stiller sig på hendes side og indtager en moderne, kritisk holdning til det patriarkalske triumvirat Gud, konge og fædreland, hvis idégrundlag Tines kærlighedsgerning er uforenelig med, og hvilket normsæt indsætter Tines skæbne som et symbolsk syndefald. Inden for den hermeneutiske logik viser Tines personliggjorte stedsoplevelse dog i en anden metaforisk retning.

I *Tine* sørger krigens virkelighedspåkaldelse for en realisering af de tragedier, Tine indledningsvis internaliserer. Hendes dramatiske indlevelsessevne fører til hendes egen tragedie i et virkelighedsrum, hvor patriarkatet og kristne normer er styrende, og som i *Ved Vejen* indlemmer den følsomme heltinde i en samlet atmosfærisk organisme. Tine kan ikke gøre sig fri af forældrenes åndelige påvirkning, og det markerer en tankeform, der fører til en social kritik, når romanen ved at lukke rummet omkring Tine tilbageviser et moderne idégrundlag med et førmoderne normsæt, der opløser ethvert mulighedsrum for individets aspiration og forløsning.

I mit næste analyseeksempel *Sommerglæder* er der ingen hovedrollefunktion, som sørger for en følsom internalisering af de ydre omgivelser. Den følsomme binding erstattes i den lystige roman af en kollektivform, der samlet set former en mere heterogen kultur end *Ved Vejen* og *Tine*. Min nærlæsning af det sidste analyseeksempel fra Bangs forfatterskab tager som med de to øvrige form efter

romanen, men interesserer sig for den rumlige konstituering af en kropskultur frem for den atmosfæriske erkendelsesform, der i fraværet af et subjekts følsomme indlevelse forbliver affektiv og førrefleksiv.

IV Kropskultur i *Sommerglæder*

Fra følsom resignation til munter badeby

I *Ved Vejen* og *Tine* er den underliggende konflikt, at romanernes kvindelige heltinder ikke kan forløse deres følsomme natur i det ydre landskab og den lokale kultur. Afvisningen af en fast topologi som stabilt fundament under Katinka Bais og Tines livsrum fører mig nu videre til en nærlæsning af *Sommerglæder* (1902). Med indsigterne fra de to foregående analysekapitler ønsker jeg heri at påvise en rumlig udvikling i Bangs tre værker, der peger frem mod et modernistisk formgreb i den rumlige konstituering, mens indholdssiden reflekterer en provinsiel indstilling til stedets åndsliv.

I *Ved Vejen* og *Tine* er affekt spydspids for en nedbrydning af skillelinjen mellem individets følsomme rum og den sociale virkelighed. Affekten konstitueres i de to romaner i det sociale rum, der henter affektiv energiforsyning fra en udefrakommende aktør, og som virker fremmedstyrende ind. Det drejer sig i *Ved Vejen* om teknologien og i *Tine* om krigen. For begge romaners vedkommende handler det i mindre grad om en fremvisning af årsagen til den ydre påvirkning og i højere grad om magtforholdets forviklinger og indvirkning på stedets sociale organisme.

Stationsforstander Bais bevægelser og de ældre krigsherrers cigarrøg gør dem ud fra et princip om metaforisk lighed og gennem rumlige krydsklip til stedfortrædende aktører for den agens, Katinka Bai og Tine underlægges. Ingen af de to kvinder behersker deres egne omgivelser, men er indlemmet i et rumligt netværk, der i *Ved Vejen* kvæler Katinka og i *Tine* gør Tine til offerlam i det kristen-symbolske krigslandskab. Erkendelsen af egen skæbne iværksættes for begge heltinders vedkommende affektivt i den stedlige atmosfæres mellemrum mellem individ og omverden og forplanter sig til kroppen gennem åndedraget. Katinkas og Tines resignationer er en konsekvens af den rumlige konvergens, der fratager dem åndelig aspiration.

Fra den tragiske indstilling bevæger jeg mig nu med *Sommerglæder* mod komedien. I modsætning til *Ved Vejen* og *Tine* er *Sommerglæder* uden hovedperson og gennemgående kollektivt funderet.¹¹⁸ Romanens hotel udgør et rumligt-kontrapunktisk knudepunkt og udtrykker ikke samme homogeniseringsmekanisme i forhold til individet som de to foregående analyseeksempler. Alligevel kan *Sommerglæder* sættes i forlængelse af de to. Hverken Katinka Bai eller Tine finder

¹¹⁸ Sørensen undersøger konsekvensen af den manglende hovedpersonfunktion, mens jeg opholder mig ved den rumlige konstituering og ikke vægter den psykologiske konsekvens, som Sørensen retter opmærksomheden mod (Sørensen 2009, side 172-173).

følsom forløsning i en kultur domineret af et mekanisk kropsbegær. Romanernes ironiske indstilling til forplantningsiveren forlænges i *Sommerglæder*, der indfører en vitalistisk krops- og fritidskultur i sit badetema. Romanen fremviser et forløb på et lille døgnstid på Brasens Hotel i en nordjysk købstad og griber ankomsten af en moderne fritidskultur an med det muntre *memento vivere*: „La vie est bien triste – enfin rions”.¹¹⁹ Mottoet åbner for en munter atmosfære til forskel fra *Ved Vejen* og *Tine* resignerende indstilling.

Købstad i bevægelse

I modsætning til *Ved Vejen* og *Tine* ytrer *Sommerglæder* ingen forhåbning om tilknytning til et fast og fortroligt landskab, men overgiver sig helt til modernitetens brydning af stedet. Romanen er mere polyfon og polyspatial end *Ved Vejen* og *Tine* og fremviser ligestillede virkelighedsplaner med romanpersonernes bevægelser gennem rum som organiserende princip for romanens udvikling.¹²⁰ Tilrettelæggelsen af de fremviste rum og deres indhold falder i tre sekvenser, der ligeledes organiserer dette analysekapitel og min læsning efter rumlig progression. Den første sekvens giver indblik i provinsbyens interne sociologi, den næste tilfører en større gruppe turister til byens kredsløb, og den sidste interesserer sig for udvekslingerne i repræsentantskaberne under en stor fest på Brasens Hotel.

Der er ingen umiddelbar sympatibærer at finde blandt grupperingerne af henholdsvis provinsbyens flittige indbyggere og de tilrejsende københavnere. I stedet synes romanen at interessere sig for sociologiske gnidninger mellem de to hovedgrupper. Indledningsvis fremviser romanen hotellet, der har funktion som socialt samlingspunkt, for dernæst gennem krydsklip og perspektivskift at fremvise romanens samlede persongalleri og konflikt.

Den rumlige konstituering i *Sommerglæder* forløber som i *Ved Vejen* og *Tine* overvejende metonymisk i en panorering gennem rum og sceniske kompositioner. Den synekdiskiske form udfordrer et rumligt overblik, der ligeledes udfordres af personernes korte udvekslinger og bevægelsesmønstre. På romanens første sider etableres den kinæstetiske og affektive modus, der også kendetegner *Ved Vejen* og *Tine*, i formidlingen af hotelforpagterfruen Brasens bevægelser gennem hotellet og byen. Fra hendes perspektiv erfarer vi uvisheden om antallet af kommende gæster, mens en nervøsitet over hotellets dårlige økonomi fremgår af hendes dækkede direkte

¹¹⁹ „Livet er trist nok – så lad os le”.

¹²⁰ *Sommerglæder* fatter først og fremmest forskningens interesse med sine tekniske greb, der forbinder sig til Bangs poetik, impressionisme og realisme (Gemzøe 1999, side 9 og Sørensen 2009, side 171). I Sven Møller Kristensens indledningsvist omtalte stilstudier indtager *Sommerglæder* ingen plads, selvom den ifølge Gemzøe er den mest vidtgående realisering af Bangs ideal om at vise frem for at fortælle (Gemzøe 1999, side 9).

tanker. Fru Brasens mentale rum genspejles i hotellets interiør og en markering af de tomme gæsteværelser, hvis dårlige tilstand afføder opgivende suk. Dernæst forskydes fokus mod Fru Brasens mand og medforpagter Brasen, der i modsætning til sin kones nervøse holdning indtager en magelig indstilling over for arbejdet på hotellet og fremvises ironisk i sin positur: „i sin Ensomhed, ved Siden af sin egen Skjænk og s[e] paa sine egne korte Ben” (271).¹²¹ Den synekdiskiske fremvisning og ironiske holdning til den mandlige repræsentation fra *Ved Vejen* og *Tine* forlænges i Brasen og forstærkes under Fru Brasens videre færd gennem hotellet, hvor hun støder på Staldforpagter Nielsen, der som Brasen beskrives ud fra funktion, men også gennem sin fortid i militæret foruden et par sociale, beklædningsmæssige karaktertræk, der typologiserer hans persontegning.¹²²

Fru Brasen skridter hotellets rum yderligere af. Tempoet er roligt og åbner for en indføring i hoteldriftens daglige rutiner og en rytme, hvor døgnets forskellige skygger markerer en gentagelsesmetaforik: „Skyggerne af Husene tegnede sig saa vant og skarpt; de kom og forlængede sig og forsvandt, altid i den samme Form. Det var, som behøvede man slet ikke Uhre der i Byen, saa Time-ret flyttede de Skygger sig altid” (272). Den ensformige døgnrytme gestalter et stabilt provinsrum med hotellet som fast symbol, og den tidsrumlige konstituering på romanens første side vækker umiddelbart genklang af Bakhtins provinskronotop.¹²³ Skyggerne er imidlertid den eneste stedlige inert i byen, for blot få timer senere sørger den pludselige tilførsel af gæster udefra for en omkalfatring af købstadens hverdagspraksis, der inden ankomsten præsenteres yderligere, før den sættes i skred.

Får døgnets forudsigelige skygger funktion, bliver det som en ironisk forstærkning af hverdagens genkendelige og dynamiske tomgang, hvor et kropsligt tempo forbinder sig til mental overbebyrdelse og pengeproblemer. I dækket gengivelse af Fru Brasens tanker erfarer vi, at hotellet skylder penge hos byens

¹²¹ Ved citater henviser sidetallet i parentes til: Bang, Herman: *Sommerglæder in Romaner og noveller*, bd. 4, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab: København, 2008.

¹²² Som stationsforstander Bai i *Ved Vejen*, der ”[n]aar han gik saadan op og ned, stram i Tøjet, og Hænderne i begge Jakkelommerne, saå man Løjtnanten endnu. Ogsaa paa Benene, de havde beholdt Rundingen fra Kavalleriet” hentyder den militære fortid set i lyset af *Tine* til krigsnederlaget i 1864, men på sarkastisk vis. „Sårfeberen fra Dybbøl” vibrerer som subtile hentydninger i Bangs tekster, hvor den mandlige repræsentation fører krigsnederlaget ind i nutidsrummet, men først i *Stuk* (1887) får kronotopisk funktion som årsag til Victoria Theatrets forfald og italesættes i en nøglescene, hvor den ældre Sundt siger til Herluf Berg fra en udsigtsposition over København og byens for hastige udvikling, at: „- Det er ikke andet end Saarfieberen fra Dybbøl” (Bang 2008b, side 468).

¹²³ Trods tilnærmelser til en beskrivelse af den dynamiske fortællerinstans hos Bang, tilgodeser Anker Gemzøe i sin forståelse af romanens sociale rumgestaltning en forestilling om en fast og kedelig provinskronotop i romanens begyndelse (Gemzøe 1999, side 10). Jeg tilgodeser ikke den faste og kedelige rytme som afsæt for romanens omslag, idet turisternes senere ankomst foregår, som min analyse viser, abrupt og uden kausal forbindelse til en særlig provinskronotop.

forretningsdrivende, og at Brasens har annonceret efter gæster: „... Gud véd, hvad Sommergæster, der kom til saadant et lille Sted, selv om der osse var avertirt ...” (272). Med sit reklamefremstød indtager Brasen uforvarende rollen som mandlig aktør for den tumultariske energitilførsel, der senere rammer den lille købstad og skaber vildfarelse som i *Ved Vejen* og *Tine*, men nu på komisk vis. For reklamen bærer hurtigt frugt, men inden omslaget fremvises hotellets sparsomme kapacitet yderligere.

Hotellets gæsteværelser og deres forfaldne interiør viser tilbage på Fru Brasens let haltende bevægelser. Spejlingen mellem interiør og krop sidestiller de to fænomener, så menneskekroppen får genstandsform. På det punkt fjerner *Sommerglæder* sig fra den følsomme sanselighed i *Ved Vejen* og *Tine*, da det ikke er et intimt rum og en følsom og fornemmende krop, der karakteriserer Fru Brasens omverdensrelation, men en mekanisk, der i de to andre romaner forbindes til kropsbegæret, og som Fru Brasens kinæstetiske bevægelser reflekterer som økonomiske sorger frem for åndelige.

Fru Brasens tanker flakker som hendes bevægelser og bringer hende ud i haven, hvor hendes gamle mor står bøjet over sit havearbejde. Havens rum skaber associationsrum for den gamle mors tidligere liv i Sønderjylland, men den mentale forskydning af tid og rum formidles ironisk og uden mulighed for den følsomme indlevelse og bevidstgørelse, der præger *Ved Vejen*:

Der kom pludselig ligesom endnu lidt mere Vand i hendes Øjne. Hun tænkte med éngang (hun vidste selv ikke, hvordan det var ved hende til Morgen, men hendes Tanker løb saa rundt omkring) paa Stuerne derhjemme paa Gaarden ved Tønder, hvor Bedstemo’er gik og holdt alting blankt og den gamle fædrene Gaard saa strunk, at den skinnede.

Om Aftenen sad hun ved sin Port og saá ud over sine grønne Marker. Den var saa givtig, Jorden ved Tønder [...]

Den gamle løftede sit Hoved. Hendes Ansigt var af deres, som enten er bleven døde eller er bleven trætte af at høre mer af, hvad Mennesker de snakker [...].

Den gamle bøjede sig igjen, og man hørte atter Rivens Krads mod Jorden, mens Fru Brasen gik (274).

Fru Brasen genkalder sig familiens tidligere liv på landet i Sønderjylland, hvor slægten og jorden dannede et kronotopisk fundament under en traditionsrig livsverden, og som Fru Brasen genkalder ved at iagttage sin gamle mor i haven, hvor der i modsætning til inde på hotellet er: „lidt mer hjemligt” (274).¹²⁴ Men ironien punkterer

¹²⁴ *Sommerglæder* er som *Ved Vejen* uden præcis lokalitet, men bliver ofte forbundet med Sæby som realgeografisk placering (Sørensen 2009, side 171). Sørensen beskriver desuden provinsbyen som: „en provinsby i forandring og et samfund i moralsk, personlig og social opløsning” (Sørensen 2009, 172). Sørensen tilgodeser en moderne bruderfaring mellem tradition og modernitet, hvor [f]orhistorien anes som en flugt fra Sønderjyllands herligheder og Brasens udeligheder” (Sørensen 2009, side 174). Min analyse tilgodeser ingen kronotopisk aflejring i rummene.

som udgangspunkt ethvert landskabeligt nærvær med den gamle mors statiske og komiske position, der frigør rummet fra et moderligt centrum.

Er der en stedlig kritik at spore i den sarkastiske holdning, er det over for den naive sentimentalitet, der på virkelighedsplanet viser sig som en social rangorden i den moderne arbejdsdeling, når arbejdsstyrken fra landet bliver til lavpraktisk opvarter for det bedre borgerskab. Fru Brasen reflekterer ikke selv over forholdet, men genoptager ihærdigt dagens praktiske gøremål.

Havescenen konstitueres uden patosfyldt indlevelse i erindringen af barndomslandet i Sønderjylland og forklarer ved at pointere den manglende bevidstgørelse om moderne udvikling, at Fru Brasens vedholdende arbejde på hotellet ligger i direkte forlængelse af et landligt og traditionelt idégrundlag.¹²⁵ Slægten føres ikke videre med den fædrene gård som ramme, men lægger den landlige genealogi og arbejdsomhed til grund for hendes håbløse flid på hotellet. Med den korte indføring i familiens historie antydes indledningsvis en rumlig triangulering med afsæt i Lefebvres produktion af rum, så byen samlet set henter sit rumlige kredsløb i en moderne mobilitetshistorie, hvor landbefolkningen flytter til byen for at indgå i en forbrugskultur uden lokal prægning og tilknytning.

Livet på landet er afsluttet for familien Brasens vedkommende og får ingen kronotopisk og plotskabende funktion på nutidsplanet, men finder komisk repræsentation i Brasens sindige bevægelser i den mindre købstad. Her er der ikke noget landskab at træde i synæstetisk udveksling med, og satireen opstår, når den gamle mor uforvarende arbejder videre ved at kradse i den tørre jords overflade. Købstaden afskrives således historisk tyngde. Der knyttes ingen landskabelige, mytiske eller erindringsmæssige forestillinger til stedet, og manglen på kronotopisk dimension udtrykker en vigtig pointe om byen i *Sommerglæder*.¹²⁶ I stedets rumliggjorte form er byens indbyggere fratrækket en fast relation til et lokalt landskab, og de indskrives i stedet i et netværk, der formes gennem bevægelser rundt i byens rum og deres forgreninger.

Romanens heterogene og rumlige orden foregriber Deleuzes og Guattaris senere teori om rhizomet, der som netværksmetafor er hentet fra biologiens verden.¹²⁷ I

¹²⁵ At Brasens har rødder i Sønderjylland er endnu en subtil henvisning til „Sårfeberen fra Dybbøl” og tabet af landsdelen i 1864.

¹²⁶ I fraværet af topografi og fast topologi skaber *Sommerglæder* en *koreotopografi*. Betegnelsen „choreotopography” er performanceteoretikeren Paul Carters neologisme for vekselvirkningen mellem social bevægelse og omgivelser som flowmekanismer, der iværksætter bevægelsesstrømme (Carter 2015, side 43-44).

¹²⁷ Min inddragelse af Deleuzes og Guattaris teori om rhizomet som metafor for den rumlige udvikling i *Sommerglæder* er uden forbehold for teoridannelsens postmodernistiske afsæt. Rhizomet betegner eksempelvis internettets uendelige forgreninger, mens *Sommerglæder* trods sin polyspatiale form finder en forsamlende stabilitet på hotellet. At jeg alligevel benytter metaforen i min analyse skyldes et globalistisk idégrundlag i romanens turismetema, der

modsætning til træet som metafor for en central forankring i en lokal jord betegner rhizomet et mangfoldigt rodnet af uendelig udbredelse.¹²⁸ Rodnettet har intet fast centrum, men tilgodeser forandring og nye forgreninger, der bliver til gennem friktioner i netværket. I sin rumliggjorte udviklingstanke er rhizomet en antigenealogisk figur, der hele tiden er på vej videre mod nye forviklinger.¹²⁹ Når jeg foregriber den postmoderne teori som perspektiv i min analyse af *Sommerglæder*, er det for at påpege den decentraliserende udvikling, der markerer sig som et spædt, men spirende rhizom som mødepunkt mellem den lokale købstad og den nye turistkulturs globale spredning.¹³⁰ Herfra bliver det interessant at betragte, hvordan turismen som et globalt fænomen forbinder de forskelligartede kulturelle og stedlige tråde, det rumlige netværk samler til et lokalt knudepunkt på Brasens Hotel.¹³¹

Sommerglæders personer tildeles ikke stabile rolleidentiteter ud fra en lokal forankring, men gennem deres sociale forviklinger og kulturbærende funktion. For at opnå en samlet forståelse af turistkulturens etablering betragter jeg i det næste afsnit romanens forskellige grupperinger og personernes indbyrdes udvekslinger ud fra en afsøgning af den kulturelle kapital, der træder frem i mødet mellem købstadsindbyggere og tilrejsende turister.

Badebyens kulturelle kapital

Ligesom Brasens Hotel er *Sommerglæders* faste symbol, er Fru Brasen det nærmeste, romanen kommer på et subjektivt perspektiv. I fraværet af bevidstgjort tankevirksomhed fremstår hun imidlertid enfoldig, og fortællerens rumlige fremvisning filtreres gennemgående af en ironisk indstilling til romanens persongalleri. Den kinæstetiske og affektive form bevirker komik uden et individs følsomme indlevelse som modhage til kollektivets åndsfravær. I stedet konstituerer

eksplicit kommer på tale efter turisternes ankomst og implicit i den rumlige konstituering. Det globale holder jeg desuden for øje, når jeg i næste analysekapitel bevæger mig over til Jensens lokalt funderede *Himmerlandshistorier* og ligeledes tilgodeser historiernes biologiske metaforik.

¹²⁸ Deleuze og Guattari 2013, side 22.

¹²⁹ Et aktuelt eksempel er Theis Ørntofts *Solar* (2017), hvis rhizomatiske konstituering skaber forgreninger mellem det virkelige og det virtuelle.

¹³⁰ Jeg skelner bevidst mellem global og kosmopolitisk ud fra opfattelsen af, at: „... any cosmopolitanism’s normative or idealizing power must acknowledge the actual historical and geographic contexts from which it emerges [...] cosmopolitanism is located and embodied [...] existing cosmopolitanism is a reality of [re]attachment, multiple attachment, or attachment at a distance (Robbins 1998, side 2-3). Til at indfange forholdet i *Sommerglæder* og senere i himmerlandshistorierne lader jeg værkets egen verdensforståelse komme til orde, men når jeg forbinder den moderne helt til bevægelsen i himmerlandshistorierne, betragter jeg vedkommende ud fra en kosmopolitisk indstilling, der ikke er *Sommerglæder* forundt, da det her mere handler om et stedstematisk spor, der påpeger den moderne turismes frie bevægelse som globalt emne.

¹³¹ Deleuze og Guattari 2013, side 10. Med den nye turisme hentyder jeg til Thomas Cooks pakkerejser fra anden halvdel af det nittende århundrede.

affekten en rumlig dominoeffekt, hvor personernes bevægelser ud fra et nærhedsprincip flytter den rundt mellem købstadens forskellige lokaliteter og i sin helhed fremstår labil over for påvirkning udefra.

Romanens ironiske forfatterholdning negerer åndelig dannelse på hotellet, der skal agere leverandør for det bedre borgerskabs fritidsliv. Den manglende substans viser sig i de lavpraktiske gøremål, der rammer Fru Brasen som en virkelighedspåkaldelse: „Det havde pludselig givet et Sæt i hende: Slagteren, han var der vel, og det var ikke saadan, naar man skyldt. Man kund' ikke la'e ham vente til. Fru Brasen næsten løb hjem gennem Gaden" (274-275). Den førrefleksive affekt virker ikke ind som andet end en kropslig, hektisk reaktion, der flytter handlingen tilbage til hotellet og et besøg af den lokale slagter, der understøtter kropssynet i romanen: „Han stod allerede i Køkkenet, han selv, foran sit meget Kalvekød, der laa opklasket paa Køkkenbordet" (275). Den sansende og følsomme dyrekrop repræsenteret i *Ved Vejen* af Katinkas duer og i *Tine* af hestenes og køernes affekt under krigskampene bliver i *Sommerglæder* erstattet af den bastante omgang med slagterkødet. Forholdet viser frem mod en åndløs forbrugerisme, der i denne scene påpeger måltidet som konsum og senere i romanen også inddrager badeturismens kropskultur.

Den mekaniske indstilling til kroppen spejles i personernes bevidsthedsliv og de mange interiører, der romanen igennem indtager funktion som en passiv og værdiløs genstandsramme om det levede livs sociale hierarkier. Ting og genstande ophobes uden at åbne for en følsom overskridelse af badebyens åndløse virkelighed. En transcenderende såvel som en immateriel kraft er fraværende i bylandskabet og en hverdagspraksis, hvor hverken romanpersoner eller genstande animerer nogen åndsmæssig overskridelse af den mekaniske omverdensrelation. Enhver sammenhæng afvises som udgangspunkt, når interiør, kadaver og kroppe sidestilles, så de får ligelig betydning i romanens flade betydningshierarki. Fænomenet bekræfter, at *Ved Vejens* og *Tines* kvindelige heltinders romantiske aspiration og tilsvarende bevidstgørelsesproces i *Sommerglæder* er erstattet af en kropskultur i forlængelse af de to foregående romaners fald fra ånd til krop.

Da Hr. Brasen er færdig med dagens bestilling, begiver han sig gennem købstaden. Byens miljø konstitueres yderligere under hans gåtur og perspektivskift. Opmærksomheden rettes hurtigt fra Brasen mod byens konsul og slagteren, der bevæger sig ind i et køkken, hvor også konsulinden viser sig. Køkkenets indretning røber nogle halvtyske vaner og en markering af, at konsulens forældre ligesom Brasens var fra Sønderjylland.¹³² Til interiøret og familiens geografiske mobilitet hører

¹³² Som tilfældet er med de kropslige hentydninger til militæret og krigen, benytter romanen ikke yderligere Sønderjylland og sårfeberen som kausalforbindelse på romanens

desuden, at sønnerne er uddannet i London og nu bor i København, og at de repræsenterer en ny fritidskultur, da de altid optræder i sportsdragter, når de er på besøg. Inden slagterens bevægelser sætter den rumlige aftegning i yderligere bevægelse, bemærkes en borgerlig vinterhave med palmer, og de sociale forskelle mellem konsulen og slagteren fremgår af deres korte meningsudveksling om Brasens, der forstærker romanens ironiske indstilling til hotelforpagteren. Dernæst begiver slagteren sig videre på sin salgsrute til dyrlæge Jespersen, hvis kone betegnes som: „importeret fra København og af en noget uvis Oprindelse”, så ikke kun slagterkødet, men også hun får status som handelsvare.

I den panorerende og konstituerende bevægelse gennem byen aftegnes et samlet billede af en jysk købstad, der er påvirket af andre steder i interiør og indbyggerrepræsentation. Byen har ingen lokalhistorisk kerne, men er befolket af tilflyttere. I flere af samtalerne rettes et blik udefra mod Brasen. Hotelforpagteren er i besiddelse af nogle malerier med motiver af byens skov, og kunstværkernes idylliserende komposition har givet ham ideen til at annoncere efter gæster. Men den landskabelige idyl har ingen rod i købstadens virkelighed, og malerierne forbliver en satirisk hentydning til et idyllisk kunstsyn uden forbindelse til landskabet omkring købstaden. Dertil kommer, at Brasen og de øvrige indbyggere ikke er fortrolige med den åbning af stedet, reklamemediet og en ny hovedvej tilvejebringer.¹³³ At Brasen desuden åbner for turisme ud fra et virkelighedsfjernt billede af byen og dens landskab, forstærker en naiv og ureflekteret virkelighedsforbindelse set i lyset af hotellets manglende ressourcer.

Hotellets ambitiøse reklame modsiges af dets kapacitet og personale. Tjeneren Christian er som Fru Brasen allerede overbebyrdet før gæsternes ankomst, og hans sparsomme tankevirksomhed fremdrages i fortællerens formidling af krop og bevægelse:

Døren til den nye Spisestue fløj op og Christian Christensen viste sig. Han så altid ud, som var han fløjet op af Søvn [...]

Christian Christensen fløj op bag Skænken og tørrede sit Ansigt med en Serviet. Han svedte altid over hele Hovedet, der var stort, som var der Vand i det [...] Christian Christensen maatte høre en Bestilling to Gange. Og Christian foer over Gulvet, med Øllet, ind til Kreaturforhandlerne [...] Jakken paa Christian stumpede bag paa, paa Grund af for megen Fyldighed. Naar han løb og han løb altid, jumpede det hele Bagparti, som havde han ogsaa vandfyldte Luftpuder bagtil (282-283).

handlingsplan, men i den geografiske forflytning fra Sønderjylland til Nordjylland rammer amputationshistorien og de værdier, der implicit knytter sig hertil, hele landet.

¹³³ Når infrastrukturen åbner det lokale sted mod verden, åbner den også for en produktion af rum parallelt til den stedlige udvikling (Harvey 2009, 191).

Den satiriske fremvisning af Christian forstærkes af den ivrige stemning, der overbebyrder ham og udsætter ham for et reaktionsmønster, der på komisk vis udtrykker sløv sindsbevægelse og manglende situationskontrol. Er hotellet allerede udfordret i serviceringen af byens få, men drikfældige patriarker, er kimen lagt til en kaotisk og humoristisk udvikling, når gæsterne i usikkert antal nærmer sig byen.

Ved udsigten til flere besøgende bliver den magelige Brasen urolig, og da han indvier Fru Brasen i sine bange anelser, sætter nervøsiteten sig i hendes krop som apati: ... Fruen blev staaende midt i sit Køkken. Det var, som fik hun det med en ren Lammelse i sine Knæ: Hun havde nu altid sagt, at de kom nok over Aalborg” (285). Fortællerinstansen følger Fru Brasens flagrende bevægelser, hvor en ny indskydelse pludseligt og febrilsk sætter sig som ny bevægelsesretning, og hendes impulsstyrede adfærd rammer alt og alle i rummet omkring hende som affektiv komik i et samlet kredsløb af indgydelser og udgydelser.

Købstaden ligger på rutekortet for en ny amtsvej. Den nye infrastruktur åbner for en moderne og teknologisk udvikling som årsagen, der tilfører energi udefra, og som sender enhver stabilitet på usikker kurs, så selv manufakturhandlerne Rists kasseapparat rammes af en affektiv impuls: „Apparatet var Forretningens mekaniske Cassa, der til Tider led af nogen Uorden” (288). Den højspændte stemning virker tilbage på Fru Brasen, der løber rundt og nu endnu hurtigere for at finde nødløsninger på praktiske problemer.

Alle byens indbyggere modtager nyheden om de mange turister ud fra deres selvcentrerede, borgerlige indstilling. Således konkluderer klaverlæreren eksempelvis, at der: „naturligvis alligevel ingen „Musikmennesker”” er iblandt” (289). Dertil kommer borgmesteren med den unge, smukke datter Frøken Ingeborg og hans syge kone, der er vokset op på de vestindiske øer, men nu sidder indrammet af eksotiske fuglebure fra gulv til loft. De eksotiske bestanddele er et udtryk for en moderne, eklektisk stil, hvis æstetisering indsættes som modpol til hotelforpagternes jævne interiør og tilsvarende lavere socialklasse. Inden for den atmosfæriske analyseramme viser fraværet af rumlig udgydelse imidlertid, at de verdensvendte markører er fraværskoder for byens åndsliv.

Romanens negation af kosmopolitisk og klassisk dannelsesperspektiv spiller op mod den provinsielle etablering af en ny fritidskultur, og konstitueres i boligindretningen, der viser den sociale ulighed mellem Brasens og det bedre borgerskabs interesse for eksotisme. Mens interiøret i *Ved Vejen* materialiserer en nostalgisk forbindelse til fortiden og barndomshjemmet, og det får en uhyggelig betydning som fravær og tomme pladser i *Tine*, bliver det i *Sommerglæder* et materialiseret udtryk for fraværet af affektionsværdi og til interiør og rum, der

hverken genererer erindringer eller drømme.¹³⁴ De eksotiske genstande og fugle bringer nok verden til provinsbyen, men der følger intet kultiveret verdenssyn med. Indtrykket forstærkes, da de indiske fugle bemærkes gennem deres kvinden, men hvis eksotiske opbyggelighed forskydes til en nordjysk zoologi gennem Ingeborgs imperativ: „Giv Duerne Korn” (291).

Et misforhold mellem Ingeborgs forældre kommer dernæst til syne i en temperaturforskel, da morens: „- Her bliver aldrig varmt” spiddes af farens: „... Du har det koldt [...] – Det er godt, sagde Faderen, der havde sit Kontor imod Nord” (291). Luftens hjemlige atmosfære i *Ved Vejen* og *Tine* bliver til en kølig luft hos ægteparret og en humoristisk betydningsdannelse i temperaturskalaens udtryk, der køler borgmesterens sanselige legeme og hans følelser for sin kone. Forholdet forplanter sig til datteren Ingeborg, da hun forlader hjemmet med en kommentar om, at: „Der var ingen anden Forbindelse mellem Husets to Dele end denne Vej. Da Borgmesteren byggede sit Hus, havde han skilt dets tvende Halvdele med en Brandmur” (292). Følelserne holdes klimatisk og arkitektonisk i skak, og forholdet forskydes dernæst til datterens bevægelsesrum.

Frøken Ingeborg undslipper romanens ironiserende holdning. Hun er venlig, men reserveret over for dem, hun møder på sin vej, og hun indskrives i stemningsrum, der danner ekko af Katinka Bais stille og følsomme adfærd, når hun efter at have bedt stuepigen give duerne korn senere betragter fuglene i den solrige gård (291-292). Ligesom forældrenes tempererede ægteskab markeres rumligt, indtager også frøkenen rum, der er kongeniale med hendes personlighed, og med hende bevæger romanen sig fra den solrige borgmestergård gennem byen og ned mod vandet. Hendes blaserte væsen kommer yderligere til syne, da hun hilser på menneskene omkring sig ved at bøje: „sit Hoved med samme Høflighed og uden at betragte dem” (292).

Nærmer romanen sig en sympatibærer, er det den unge frøken, hvis rolige bevægelsesmønster konstituerer et følsomt modrum til hotellets og byens sociale rum. Hun skærmer sig mod virakken og tumulten omkring sig, og det åbner for en sanselig opbyggelighed, der udskiller hende fra mængden. Frem for at lade sig føre med af byens tomgang betragter hun det blå vandspejl og bemærker: „- Hvor er dog Havet blaat, sagde hun. – – – Slagter Andersen [...]” (293). Frøkenens sanselige sensibilitet punkteres dog af de tre tankestreger og et krydsklip til slagteren og hans færdsel ud ad byen. I de hurtige forskydninger levnes der ingen kontemplativ mulighed for at fremstille et inderliggjort landskab, og romanen vender tilbage til virakken omkring københavnerturisternes snarlige ankomst, mens Frøken Ingeborg lades alene tilbage med sin følsomme betragtning af landskabet omkring sig i en verdensfjern positur.

¹³⁴ Casey 2010, side 111.

En sanselig landskabsbetragtning fratages potentiale i en abrupt krydsklipning til byens sidste hus, hvor pottemageren og hans beskedne butik har hjemme. I gengivelsen af en samtale mellem flere af byens indbyggere fremgår det, at de københavnske gæster er badegæster, og dernæst følger yderligere perspektivskift af rumliggørende og sekventiel funktion, der bevirker en heterogen rumlig struktur, hvis hastige konstituering forstærker personernes affektive bevægelser og omvendt. Den rumlige udvikling er kontingent i tilførslen af den nervøse energi, der særligt fortættes i rummet omkring Fru Brasen, som fokus vender tilbage til for at tage bestik af de første badegæsters ankomst til byen, der intensiverer den affektive stemning.

Købstad uden landskab

Sommerglæder er mindre fænomenologisk og mere sociologisk orienteret end *Ved Vejen* og *Tine*. I den panorerende modus etableres rum synekdochisk, kinæstetisk og affektivt. Den viltre energi forbinder sig til en fortættet stemning, der forbliver affektiv og uden nogen følelsesmæssig synergi mellem atmosfære og fornemmende krop. Der er et fravær af synæstetisk sansepåvirkning, og romanen fremviser gæsternes ankomst fra en ironisk distance, hvor ikke alene Brasens Hotel og alle ansatte, men også turisterne rammes af romanens sarkastiske forfatterholdning. De sociale udvekslinger konstitueres som i *Ved Vejens* åbningsscene metonymisk.

Ankomsten af de første fjorten gæster fylder luften akustisk, når de: „pludrede som en Fuglesværn” (297), mens den næste vogn med tilrejsende tilføjer opmærksomhedsforskydning med: „en Dame der hængte fast paa Vogntrinet med sin Kjole, standsede Strømmen, indtil hun kom løs med et Hvin” (297). Det sociale kollektivs sværmende og strømmende bevægelser forstærker romanens affektive energi og etablerer som den kollektive personkreds i *Ved Vejen* på rytmisk vis en flydende og letbevægelige bevægelse som metafor for modernitetens adskillelse af livspraksis fra det lokale sted.¹³⁵ Forviklingerne i det sociale netværk forbindes metonymisk ud fra et rumligt nærhedsprincip, der samler personkredsen til én sværm og tager form af koreograferet komedie og danner et modbillede til den tilsvarende forvildelse i *Ved Vejen* og *Tine*, der ligeledes fremhæver affekt, men som tilbyder en følsom modpol til kollektivet med Katinka Bai og Tine.

Personaftegningerne i *Sommerglæder* spænder bredt fra markeringer af turisternes prætentiose statusmarkeringer til Brasens overbebyrdelse under fordelingen af værelser, der mentalt set fratager Fru Brasen fodfæstet, idet hendes oplevelse af situationen indsættes i en karruselanalogi, der som i *Ved Vejen* afføder et

¹³⁵ Bauman 2012, side 8. Bauman skriver tid og rum og kvalificerer de abstrakte begreber som selvstændige kategorier, mens jeg ud fra det stedsteoretiske grundlag benytter det lokale sted som konkret grund for en pågældende livspraksis.

mængdemotiv: „Det var det første Ansigt, hun saá. Ellers saá hun nærmest Sværmen omkring sig, som den, der kører i Karussel, ser dem, der befinder sig paa den faste Jord” (299). Fru Brasen overtager for en kort bemærkning funktion af hovedperson i lighed med Katinka Bais og Tines, men som *Sommerglæder* skrider frem, forstærkes fraværet af følsomt subjektiveringspotentiale, og fortællerinstansen distancerer sig igen fra Fru Brasen gennem ironien, når hun genoptager kommandoen og haster hen til køkkenlemmen i et kontrolforsøg, der genopretter komediestilen.

I sit turisttema åbner *Sommerglæder* for en rytmisk forskel på provins og storby. Det drejer sig imidlertid om en inversion af Simmels sociologiske dikotomi, idet de københavnske gæster går ned i tempo, mens provinsbyens indbyggere bevæger sig i en høj kadence. Rytmerne spejler det mentale tempo, der for gæsternes vedkommende udtrykker, at de er rejsevante, mens hotelpersonalets affekt igen markerer overbebyrdelse: „De naaede Annexet, hvor Jens slog Døren op til alle de lyseblaa og tomme Stuer [...] Men hvor er vore Værelser? spurgte Inspecteuren, der blev staaende foran det ventende Annex. – Det maa De spørge ved Fruen, svarede Jens, som pilede hjemefter” (300).

Magtfordelingen mellem de lokale og gæsterne indsætter de tilrejsende i en højere position end det overbebyrdede personale, og hierarkiet spaltes yderligere, da der inden for de enkelte familier udpeges magtstrukturer, der bevirker yderligere komik, som når inspektørens frue hundser med mand og barnepige. Romanens sympati placerer sig hverken hos københavner eller provinsborger, men panorerer videre og retter fokus på den handlingslammelse, der rammer hotellet: „I Køkkenet var alt gaaet i Staa, og alle Piger og Rullekonen stod i Gaarden og gloede efter de fremmede” (300). Udvekslingen mellem retardation og acceleration skaber pauser i det rytmiske kaos, så der bliver mulighed for at betragte mængdemotiver og tage bestik af situationen. Men romanen falder aldrig helt til ro i stemningsrum, og når tempoet igen skrues i vejret, aftegner de hastige krydsklip romanpersonernes tilsvarende mentale tilstand, der er styret af de kropslige impulser som udtryk for affekt.

Fru Brasens overvejelser om middagsmaden fører handlingen gennem køkkenet og videre ud i gården. Herfra gøres der kort ophold ved et værelsesvindue, hvor en af gæsterne placerer sig for at danne sig et overblik over byens fem gader, der markerer et misforhold mellem byens beskedne størrelse og den affektive stemning på hotellet: „Gaderne under dem laa som uddøde i Solen. Den lille halte Frøken gik dernede, helt ud til det yderste Hus, og vendte atter tilbage [...] Ellers var der ingen at sé. Kun fra Hotellet løb de ud og løb de ind” (303). Fra overblikspositionen rettes dernæst fokus på betragteren Knud Ender med tilnavnet den brunlødede. Hans væsen

er som Frøken Ingeborgs følsomt, og som Katinka Bai i *Ved Vejen* placeres han indrammet af vinduer og tærskler ud mod et stille sjælelandskab.

Knud Ender får modsat Katinka ikke lov til at opholde sig længe ved sin udsigt. Hans længselsfulde blik forløses ikke af et betydningsfuldt landskab på den anden side af vinduet, og fortællerinstansen formidler fra sin distance Ender indrammet af vinduet frem for landskabet set fra vinduet, så fokus bliver på ham og ikke et landskabsmotiv, som tilfældet er i *Ved Vejen*, hvor pløjemarken betragtes fra Katinka Bais position: „Den brunlødede, der sad i Karmen, stirrede bestandigt imod det samme Lys – hans Øjne havde faaet saadant et sært Udtryk, enten af Bedrøvelse eller af en lang Længsel” (304). I sin interesse for Knud Enders blik frem for det indhold, Enders blik rettes mod, markerer romanen et fravær af ontologisk landskab, da det længselsfulde blik ikke finder forløsning i sine omgivelser, men udtrykker en manglende resonans mellem Enders natur og landskabet udenfor.¹³⁶

I konstitueringen af Enders rumlige placering foregår der ingen projektion mellem indre og ydre rum, hvilket slås fast, da Enders udsyn sløres af støv, som hvirvles op af endnu en vognfuld turister. Sammenlignet med efterårsmelankoliens tågeslør i *Ved Vejen* bevirker sløringseffekten en rumliggørelse af landskabet, hvorefter den rumlige konstituering igen eskalerer i det affektive tempo, der sætter badebyen på den anden ende og langt fra lever op til forestillingen om rekreativt fritidsliv. Bestræbelsen på at forløse den følsomme og romantiske landskabsbetragters indre natur forskyder sig dernæst til Frøken Ingeborg.

Et anderledes sentimentalt potentiale end Enders udsyn fra værelset får landskabet, Frøken Ingeborg beskuer:

Borgmesterens Datter blev staaende. Der havde bredt sig et skinnende Smil over hendes Ansigt, mens hendes Øjne der var sorte, som sort, hvori Solen brænder, længe saá ud over den grønne Mark og Stranden.

Hun tænkte pludselig paa saa mange lyse Dage og saa mange Minder fra den Gang – fra ret saa længe siden.

Hun saá for sig Pensionen i Zürich, bag den høje Mur, med Akasierne i den stille Have. Et efter et dukkede Kammeraternes Billeder frem, og Johnny og hun selv med ganske unge Ansigter. Hun saá Promenaden og Søen med dens pludselige Bølger, og Gaderne, og den tekniske Skole med den dejlige, hvide Portal (304-305).

Landskabet og den lyse stemning åbner for sanselige associationer og erindringsspor hos Frøken Ingeborg, der hengiver sig til rejseminder. Inden for en impressionistisk spejlingslogik negerer hendes sorte øjne imidlertid en spejling mellem indre og ydre rum, så de sentimentale minder forbliver abstraktioner i det mentale rum der ikke

¹³⁶ Ideen er, at vi [...] i den klassiske og romantiske kunst, når man kigger gennem en rude og ud på en have, kun ser haven bagved [...] I den moderne, „upopulære” kunst forholder det sig helt anderledes. Her ser vi kun ruden” (Stein Larsen 1998, side 29).

forlænges i virkelighedsplanets topografi, men som panoramaet i *Ved Vejen* forbinder den følsomme indstilling til et romantisk idégrundlag forskudt fra den jyske placering.¹³⁷

Frøken Ingeborgs rumlige og mentale forskydning til Zürich forbindes til et sentimentalt kærlighedsmotiv. Med tankerne tilbage i den nordjyske købstad forplanter hendes romantiske længsler sig til et langsommeligt tempo, der holder hende isoleret fra de øvrige personers tempo og fører hende hen mod et bur med ostindiske fugle, der tilbyder en forsoning mellem hendes drømmende adfærd og rummet omkring hende: „Hun satte sig ved Siden af Buret, med Hovedet støttet i sin Haand. Moderen kaldte, og hun hørte det ikke ...” (305). Inden da har Ingeborg lagt et stykke stof over buret for at få fuglene til at tie stille, og mørklægningen markerer en resignerende holdning til den unge kvindes situation, hvor rejsemotivet forbundet til den romantiske kærlighed i Schweiz fører til mismod.

Efter Frøken Ingeborgs nostalgiske og virkelighedsfjerne minder om tiden i Schweiz klippes der til Therkildsens Have og Fru Therkildsen, der ligeledes indlemmes i turisternes temposkabende ankomst: „Fru Therkildsen, der i sin Thepavillon broderede paa Klæde efter Naturen og hjælpende Mønstre, havde ved Synet af Vognen rejst sig i ét Sæt og nærmest fór op igjennem sin Have” (305). Fru Therkildsen bliver opmærksom på, at det er højborgerlige gæster, der kommer til byen, og at hun kan pleje egne snobbende interesser ved at engagere sig socialt i deres tilstedeværelse. Den mekaniske reaktionsevne understøtter romanens komik og viser samtidig tilbage til den gennemgående affekt, der på fænomenologisk vis kan betegnes som overfladisk og uden følsom overbygning.

Sanseløs provins

I den nye fænomenologis interesse for følelsesatmosfærer betinger rumlige komponenter et kredsløb af udgydelser og indgydelser. Men uden et subjekts sanselige opfattelsesevne og rumlige omgivelser med synæstetisk substans får atmosfæren i *Sommerglæders* nordjyske købstad ingen bevidstgørende kvalitet. Affekten forbliver i

¹³⁷ Frøken Ingeborgs verdensfjerne holdning kan betegnes som en romantiseret eskapisme, der tilfører hendes karaktertegning naivitet, idet den romantiske kærlighedslængsel modsiges af virkelighedsrummets affektive stemning. Ikke desto mindre tilfører hendes karakter romanen en romantisk rumlighed, der er indre og ikke ydre, men som bringer den nordjyske købstad i udveksling med et europæisk landkort, der senere i romanen udvides yderligere i global retning. Når landskabet omkring købstaden samtidig negeres i ontologisk forstand, som når Enders kigger ud ad vinduet, men hans syn sløres, sløres tilsvarende en lokal fornemmelse for stedet, der bliver mere globalt end lokalt, når det ikke har: „en eller lang, internaliseret historie, der giver stedet dets specifikke karakter” (Massey 2010, side 143). I fraværet af landskab indtager Brasens Hotel funktion som specifikt locus for den sociale mangfoldighed, romanen frembringer.

den forstand en overfladeimpuls, der handler med de personer, den rammer, og den åbner for en indsigt i det manglende bevidsthedslag, der træder i dialog med det atmosfæriske mellemrum, den nye fænomenologi tilgodeser som følelsernes og erkendelsens. I fremvisningen af romanens forskelligartede rum og interiører påpeger personernes mangel på sensibilitet over for deres omgivelser en tilsvarende endimensionel relation, da der ofte påpeges kosmopolitiske genstande, der dog ikke udgyder nogen affektionsværdi, men udelukkende har funktion som prætentiose koder for et velanstændigt og småborgerligt liv uden åndelig kapital.

Den affektive stemning, der konstitueres på metonymisk og kinæstetisk vis, er således uden følelsesklima. Uden følsom indlevelse opretholdes en spaltning mellem ydre rum og indre bevidstgørelse, og hotellet bliver som romanens smeltedigel det mest prægnante udtryk for en diffus mangfoldighed uden kollektiv eller personliggjort sammenhængskraft, når intet subjekt bliver berørt andet end affektivt. Sammenholdt med forfatterholdningens ironi forbinder det kølige forhold sig til en social kritik af romanens kulturelle og sociale topografi.

Badebyens totalitet markerer sig negativt gennem en fraværende fortid og en uetableret fremtid på modernitetens kronotopiske præmisser. Der er ingen landskabelige eller atmosfæriske impulser i romanen, der virker ind som sansemættet ramme for en åndelig forløsning. Der foregår heller ingen synæstetisk stedstilegnelse, der markerer et subjekts intime forankring i en lokal og heideggersk firfold. Derimod har byen potentiale til at blive et af de ligegyldige steder, som Bauman hundrede år senere hæfter på ikke-steder i sin postmoderne kritik af forbrugerisme. Så langt når *Sommerglæder* ikke i sin tidlige modernisme, der tilgodeser rumlig heterogenitet, men dog bringer de rumlige forskelligheder i social udveksling, hvilket ikke er tilfældet med Baumans betydningsløse og segregerede rum i storbyen.¹³⁸

Romanens metonymiske form løser rummene fra en stabil topologi og sociologi, og lader de mentale forskelle mellem land og by træde i udveksling i købstadens forskellige lokaliteter og på Brasens Hotel. Har det eksotiske interiør funktion i de borgerlige hjem, bliver det som afprøvning af et kosmopolitisk dannelsesideal, der negeres af de sociale rums virkelighedsplan.¹³⁹ I modsætning hertil danner hotellets køkken ramme om det landlige liv. Her fortætter komik og affekt stemningen, når høns jages op i luften, og de første kyllinger plukkes, så fjerene står vidt omkring, ligesom drengen Jens kommer: „løbende med noget vilter Petersille” (311). Dyr og madvarer holdes i luften sammen med Fru Brasen, der snart er henne

¹³⁸ Bauman 2012, side 104.

¹³⁹ Det kosmopolitiske spiller i dette og i afhandlingens syvende kapitel om himmerlandshistorierne en central rolle. Som aktør for en stigende verdensvendt interesse påpeger John Stuart Mill i 1848, at kapitalen bliver mere og mere global i sit grænseløse flow (Robbins 1998, side 248). Til kapitalens kredsløb hører også den moderne turisme.

ved: „Spisekammer vinduet for at raabe paa Nielsen, der tumlede med den handelsrejsendes Kufferter” (310), og blandes med samtalebidder mellem Nielsen og staldforpagteren, hvorefter der panoreres udenfor: „Ude i Gaarden var der begyndt en vild Jagt paa Fjerkræet, hvor alle Høns blev jaget op og fløj rundt og kaglede [...] mens Martin [...] skreg til Nielsen” (310). Komediestilen konstitueres igen som en affektiv stafet, der overdrages mellem hotellets ansatte.

I en forstue til køkkenet er Fru Brasens gamle mor placeret afsides fra virakken, hvor hendes førmoderne jordforbindelse i et lokalt landskab viser sig som en plump tyngdekraft: „Ude i den lille Forstue sad Bedstemoderen bøjet over et Kar og skrællede Kartoffler, der, én efter én, faldt langsom ned i Vandet, tungt som Sten” (312). Den landlige fortid optages i hotellets affektive rum som overbebyrdelse og udstiller det agrare som kontrast til hotellets nutidsplan. Scenens tyngdekraft kontrasterer køkkenets ellers flyvske tempo, men begge fænomener påpeger en mekanisk arbejdsomhed, der er mere affektiv end effektiv som markering af en udpræget mangel på situationsfornemmelse.

En rumlig forskydning flytter dernæst fokus væk fra hotellet og fremviser familien Rists bevægelse gennem byen. Familien er klædt sommerligt på til en rekreativ skov- og strandtur. Nede ved vandet indsættes igen et idiosynkratisk syn på de kreaturlige og mekaniske kroppe i en badescene, der minder mere om slagtehus end om badeanstalt: „Paa Herrernes Badehus var alt i Oprør. Inspecteur Rasmussen badede sin Dreng, der brølede, og de to Kreaturhandlere [...] raabte paa Haandklæder, fra hver sin Baas” (317). Tempoet falder først til ro, da den solbrændte Knud Ender viser sig og beskrives som en bronzestatue i sin fremtoning og i en poetisk vending: „Den brunlødede standsede og saá et Nu paa de hvide Klæder: deres Damaskes Stjerner skinnede imod ham i Solen” (317). Genskinnet forskyder virkelighedsrummet mod det absolutte verdensrum og tilbage igen som et vitalistisk solskinsvejr som refleksion af den glinsende krops materialitet.¹⁴⁰

Enders sanselige natur bliver virkelighedsfjern i hans blik på stoffets himmelrumlige motiv og forskydes i al hast til en have og fire damer, der går under hvide parasoller som afskærmning for solen. I haven viser der sig umiddelbart at være et åndeligt potentiale, da strandens klare kropsatmosfære erstattes af en fortættet luft, hvor: „Insekterne summede omkring dem” (318). Frøken Johnny forsøger ihærdigt at etablere en intim og følsom samtale om kærlighedens åndelige væsen med den ordknappe Frøken Ingeborg, der er fraværende og: „sad tilbagelænet imod Hyldens Stamme og flyttede ikke sit opadvendte Ansigt” (319). Frøken Ingeborg efterlades med

¹⁴⁰ Den ironiske markering kan betragtes som en hentydning til den samtidige vitalisme og den litteraturhistoriske udvikling, der knytter dekadencens opløsning til tiden før 1900 og vitalismen til årene efter århundredeskiftet (Ehlers Dam 2010, side 69).

sit blik rettet mod himlen som et abstraheret og mentalt rum af adækvat karakter, hvorefter der uden yderligere indføling krydsklippes fra hendes naive og verdensfjerne positur til hotellet, hvor den første middag skal stå. Under den festlige lejlighed bringes romanens samlede sociologi mellem samfundslag i udveksling.

Romanens rumlige dominoeffekt

Mens hotellet agerer socialt samlingspunkt, placerer købstadens øvrige rum sig på en koordinatakse, hvor den nye infrastruktur åbner stedet i horisontal retning, mens den gamle bedstemor placeres i rum underlagt tyngdekraftens vertikale bevægelse mod jorden. I modsætning hertil retter Enders og Frøken Ingeborg deres sanselige længsler ud mod det absolutte verdensrum, så der samlet set foregår en ekspansion af det absolutte rum i et tempo, der markerer sig som affekt i det relationelle virkelighedsrum og fratager personkredsen kontemplation og intim fordybelse.¹⁴¹

Fraværet af dybere bevidsthedslag betones under middagen, hvor en moderne kropskultur får plads. Her registreres den hierarkiske fordeling af siddepladser samt persongalleriets individuelle gestik og gangarter, mens luften fortættes af maddamp: „saa det var, som Køkken og Gæstestue gik ganske i ét i den samme Taage” (323). Den atmosfæriske sløring bevirker, at de ansatte ikke kan finde tingene og: „løb omkring i Rummet med tomme Hænder” (323). De spisende gæster rammes ligeledes af ironien, når det bedre borgerskab: „slubrede Suppe i sig med Folks Begjærlighed, der sidst smagte Mad i en anden Landsdel” (325).

Sulten afslører et kropsbegærligt forhold til maden frem for et nydelsesfuldt, og det manglende sanselige nærvær forplanter sig til en forbrugssamtale om keramik. Talen falder på den lokale pottemager og hans produkter, der sidestilles med porcelæn fra Kina og Japan: „- Der er dejlige Ting iblandt. Men ogsaa i Tokio finder man vidunderligt Porcelain” (327). Den rumlige dominoeffekt forbinder ydre og indre rum og afslører middagsselskabet som en flok spidsborgerlige snobber, der konkurrerer på erfaringer fra de fremmede lande. Disse nævnes i flæng og samler sig som koordinater på et globalt og absolut verdenskort, som de med modernitetens hurtige transportmidler bevæger sig mellem som globale turister uden sans for lokal fordybelse.

Porcelæn og keramik animerer et indblik i fraværet af æstetisk og kosmopolitisk dannelse, men erkendelsen er ikke romanpersonerne selv forundt. Den globale indstilling finder støtte i fortællerkommentarerne, der i tråd med Doreen Masseys

¹⁴¹ Kartografiens absolutte rum spiller med i romanens moderne temaer og kommer eksplicit til udtryk, da Knud Enders far sig under en samtale til middagen på hotellet viser sig at være kartograf og: „havde gjort et stort Arbejde med Kortlægningen af Jylland” (351). Det absolutte rum forbinder sig til en pragmatisk indstilling, som ingeniørkunsten og naturvidenskaben repræsenterer, og som står i kontrast til den sanselige indlevelse i det relationelle rum.

globale fornemmelse for sted hundrede år senere: „[D]et, der giver stedet dets specifikke karakter, [er] ikke en eller anden lang, internaliseret historie, men den kendsgerning, at det er konstrueret ud fra en konstellation af sociale relationer, som mødes og flettes sammen på et specifikt lokus”.¹⁴² I sin dynamiske form producerer *Sommerglæder* ligesom *Ved Vejen* og *Tine* sine rum i lefebvresk forstand. I fraværet af et betydningsgivende, firfoldigt landskab, indtager Brasens Hotel ligesom stationsbygningen i *Ved Vejen* og skolen og Skovridergaarden i *Tine* funktion som socialt samlingspunkt og fast symbol for romanens forskelligartede, rumlige repræsentationer.

Sommerglæders rumlige mangfoldighed konstitueres af personernes positurer og bevægelser, der træder i udveksling med den nye fritidskultur og en kropslig tematik. Under middagen melder to cyklister i trikot deres ankomst og indfører derved et yderligere kropsbegærligt element til det sociale rum. Cyklisternes sportstrænede kroppe tilfører ligesom den solbrune Knud Ender i badepositur romanen en vitalistisk, men ironisk komponent, da cyklisterne er sultne efter kvinder og steg og desuden selv gøres til genstand for betragtning: „Fru Lindegaard i Lorgnet, med Kyndighed, maalte Cyclisternes meget oprigtige Figurer, som Kenderen, der undersøger Gjenstanden” (328). Cyklister og mad betragtes med samme forslugne blik, og middagen udvikler sig til et ædegilde, der ikke alene udstiller mængden af mad som for lille, men også betoner gæsternes ukultiverede opførsel:

Fisken slap op ved den brunlødede. Den tykke Frue, der spiste Rødspætte med Kniv, bad om Brød, som der heller ikke var, før den ene Cyclist, der allerede var bleven meget rødhovedet i den stærke Nærhed af de østjydske og de Lindegaardske Skørter, havde hentet et Dusin Rundstykker fra Bufetten (328).

Den manglende erfaring med selskaber af den ellers beskedne størrelsesorden udleverer igen køkkenpersonlaet til affekt, mens gæsterne begiver sig over i en samtale om cykel- og ingeniørkunst. Inspecteur Rasmussen gør et forgæves forsøg på at tilføre en konversation åndlighed ved at drøfte et litterært værk om Palæstina, men hans samtalepartner hører ikke efter, og Frøken Cordsen lukker hurtigt emnet ned med en kort bemærkning om en selvoplevet selskabsrejse. Middagens samtaleemner behandles uden fordybelse og spiller op mod det hastige tempo, så middagsscenerne samlet set giver et indblik i en moderne forbrugskultur, der gør fritidsliv, turisme og socialt samvær til en overfladisk beskæftigelse.

Under det sociale rum på Brasens Hotel i *Sommerglæder* ligger der et kropsbegærligt idégrundlag. *Ved Vejens* fald fra ånd til krop finder sarkastisk forlængelse i den ironiske fremvisning, og hvor Katinka Bais dueslag vækker

¹⁴² Massey 2010, side 143.

nostalgisk forhåbning om at finde hjem i et åndeligt fællesskab, får duerne krop og tilberedes som måltid for det småborgerlige selskab i *Sommerglæder*: „– Der er jo Mad, sagde han. Hans Øjne var faldet paa Stegepanden med Duerne, som var anbragt midt paa Bordet. Fru Brasen løb paa én Gang frem, som vilde Herren rane Fuglene” (336). Komikken intensiveres igen af den kinæstetiske affekt og dens dominoeffekt, der samler rummet ud fra det kropsbegærlige idégrundlag.

Holdt op imod *Ved Vejen* og *Tine* konstituerer *Sommerglæder* allerede indledningsvist rum uden sanselig og åndelig atmosfære. Affekten er gennemgående en mekanisk energi, der fastholder personerne i kinæstetiske rytmer, men mens de to foregående analyseeksempler markerer en negativ erkendelse og et fald fra ånd til krop, bevæger *Sommerglæder* sig væk fra den ironiske indstilling til købstadens og fritidskulturens kropskultur og åbner sidst i romanen for kunsten som forløser af et åndeligt idégrundlag.

Kunstens opbyggelighed

Under aftenens fest på Brasens Hotel fortæller Frøken Ingeborg Knud Ender om sin længsel efter at komme væk fra provinsbyen og forældrenes kølige ægteskab: „– Jeg kommer jo saa sjældent til Byen [...] – Jeg lever jo her [...] og der var i hendes Tonefald, der var meget stille og meget langsomt, noget, som om hun i de fire Ord fortalte hele sit Liv” (352). Men Ender er ikke lydhør og forskyder samtaleemnet til sine egne erfaringer med udlængsel og hjemve og sine rejser til Indien og Kina for sammen med et par andre berejste mænd at konkludere, at: „naar man kommer hjem, saa ved man, man har følt [hjemveen]” (354). Men badebyen udgør intet følsomt hjemsted, og den unge Ingeborg lytter ikke til Enders fortælling om Asiens ingeniørkunst, men vender sig igen væk fra situationen, hvorefter fokus forflytter sig til cyklisterne, der har: „Favnen fuld af Pottemagerens Potter” (354). Krydsklippet punkterer Enders hjemvé med den landlige og danske keramik, der danner et farveløst provinsekko af romanens tidligere omtalte porcelæn fra Asien og Enders hjemvé på samme kontinent.

De forskelligartede sociale og stedlige repræsentationer finder fælles form i en mangel på refleksionsevne og tankevirksomhed. Fru Brasen er hvid i hovedet: „uden at vide hvorfor” (349), ligesom den højborgerlige vicekonsulindes: „Hjærnemasse kogte” (356) i et ihærdigt forsøg på at holde sammen på situationen. Dertil indtager øjnene funktion som sjælens spejl hos den unge Frøken Ingeborg, og også hos tenoren Konrad Graas kone, der er blandt de tilrejsende og har øjne: „saa tomme som en Hønes” (360). Den misantropiske holdning til romanpersonerne betones yderligere i beskrivelsen af tenoren Konrad Graas stjernenykker, men hans repræsentation får dog afgørende betydning for det sociale rum.

Hotellet bliver den ydre ramme, der forsamler rum og personer på tværs af hierarkier og interesseskel. Samtidig med at køkkenet fortsat holder et løbsk tempo i forsøget på at servicere de krævende gæster, er borgerskabet feststemt og sætter hele huset i bevægelse for at etablere en koncert med Konrad Graa. Kreaturhandlere løfter klaveret på plads, så: „Huset gyngede under de kraftige Mandfolks Tyngde, der bugserede Klaveret op af Trappen” (364). Hele byen sættes dernæst på den anden ende: „Gartneren, der var søvnig og treven, sagde, hvem der vel skar Roser ved Nattens Tider. *Han* var ikke vant ved det. – Det er Københavnerne, svarede Jens” (365). Krigen, der ryster de stabile huse og symboler i *Tine*, forskyder sig til *Sommerglæder* på ironisk vis med rystelserne på hotellet, der ligeledes varsler forandring. Men i *Sommerglæder* er det kropslige idégrundlag allerede etableret, og forandringen fører ikke til et yderligere bevidsthedsskred, men en sanselig opbyggelse foranlediget af kunsten.

Optakten til koncerten markerer et skifte fra den affektive og kinæstetiske konstituering af rum til en sanselig atmosfære:

Inde under Træerne lyste pludselig nogle farvede Kjoler frem, og Fru Fryant kom ud af Skovlaagen med sin Mand. Frøken Johnny gik ved Siden af Eigil Verner, og nynnede, i sin hvide Silke. Lidt efter kom Frøken Ingeborg – hun og Knud Ender gik kun langsomt. Valmuerne paa hendes Kjole var blevne saa dunkle i Halvmørket. Jens stod paa Havegærdet med opspilede Øjne, som saå han et Syn [...] Havets Bølgeslag slog, langt og dæmpet, frem fra Stranden op imod dem (365).

Omslaget fra kropskultur til sanselig opbyggelse understøttes af landskabets stemningsbefordrende kvaliteter og den rolige rytme, der omkranser Frøken Ingeborgs og Knud Enders kærlighedsmøde, mens skumringen mørklægger det vitalistiske sollys fra badescenen og nærer et dunkelt stemningsrum for en indre følelse, når Frøken Ingeborgs mørke øjne endelig kan reflektere de stjerner, hun tidligere har kigget længselsfuldt ud mod i det absolutte himmelrum.

Komikken sættes i bero, da skumringen falder på, og udebliver helt under Konrad Graas sang. Hotellets vinduer står på vid gab, så hotellets sociale rum indendørs forenes med torvet udenfor, hvor smågrupper af mennesker befinder sig og lytter med. Sangen homogeniserer den rumlige struktur, da tenoren rammer en ren tone, der samler hele stedet til ét rumligt *flow* og opløser romanens ironi i en stemning, der bevæger sig gennem det glatte rum.

I analysen af *Tine* forbinder jeg den strategiske krigsførelse til Deleuzes og Guattaris konstituering af det stribede rums kartografiske og normativt regulerede rum. Som modsætning hertil benytter Deleuze og Guattari begrebet det glatte rum for det konturløse rum, der er relationelt og udfyldes atmosfærisk, og som orienterer sig

mod en overskridelse af det sribede rums orden.¹⁴³ Overskridelsen er en flowbevægelse, der betegner rummets uforudsigelige bevægelsesdynamik, der skaber en forbindelse mellem mennesker på tværs af sociale skel, der ikke tidligere var forbundet.¹⁴⁴ Transformationen til sangens uhindrede bevægelse i det glatte rums strata skaber en ny forbindelse i *Sommerglæders* rumlige konstituering, der understøttes af havets pludselige nærvær som sanselig aktør.¹⁴⁵ Romanens ellers affektive dominoeffekt afløses af flowbevægelsens glidende forløsning fra den affektive stafet, og komikken ophører, da gæsterne pludselig bliver sansemæssigt lydhøre over for kunstens påvirkning. Tenorens sang forener de mange personer i en harmoni, så alle pludselig viser empati og omsorg for hinanden:

Som Klang af Metal bares den vældige Røst ud gennem Huset, frem over Torvet, gennem Natten, som et Sejersraab. Ordene naaede dem ikke; kun Tonerne sang. Ingen rørte sig i de mange Klynger, hvor alt var tyst. Et Par Børn laa stille, tæt ved Vandposten, paa Jorden.

Frøken Ingeborg havde løftet sit mathvide Ansigt. Hun vidste ikke, at hendes Haar berørte Knud Enders Skulder.

Sangen steg og steg fra alle de lysende Ruder; som tyve Mænds besiddelsesjubel steg den og steg den og taug.

Paa Torvet var der stille. Alle Klynger, som havde stirret derop, stod med bøjede Hoveder [...]

Oppe i Salen begyndte de at klappe; fra hele Torvet svarede de pludseligt med Klap (366).

Sangen løfter de tilstedeværende op i et åbent og mentalt stemningsrum, hvor sociale forskelle udviskes, og den bliver et forsonende og opbyggeligt element i romanen, der hen mod slutningen forløser en sanselig indfølelse. Men skønsangen slår over i galopmusik, og musikkens forsamlede abstraktion spalter sig i gæsternes individuelle og nu taktfaste dansebevægelser. Cyklisten markerer et fald tilbage i den mekaniske krop og et begær, når han er opkørt og én: „der kogte: Kunst hensatte ham i samme Tilstand som Skørter” (367), mens hotellet udefra betragtet tager form af et skyggelandskab, der igen bevæger sig i affektiv rytme. Men trods forskydningen tilbage til den mekaniske krops bevægelse i det sociale og affektive rum, har der sneget sig et sanseligt mulighedsrum ind på stedet.

Sangens flowbevægelse for en følsom og gribende stemning i det atmosfæriske mellemrum mellem subjekt og objekt.¹⁴⁶ Tenorens udgyldelse af sanselig harmoni frisætter kortvarigt persongalleriet fra den mekaniske kropskultur, når sangen fører dem ind i et absolut sanserum. Den kortvarige flowbevægelse stabiliserer ikke rummet

¹⁴³ Deleuze og Guattari 2016, side 558-559

¹⁴⁴ Deleuze og Guattari 2016, side 256-258

¹⁴⁵ Mens personerne i romanen lader sig bevæge kinæstetisk og affektivt rundt, er fortællerinstansen mere målrettet i den rumlige panorering. Den teleologiske manøvre, der interesserer sig for at fremvise en kritik af sociale hierarkier, tilfører romanen en strategi, der bevæger sig i det sribede og ordnede rum.

¹⁴⁶ Schmitz 2016, side 243.

og forløser ingen yderligere sensibilisering af æstetisk nydelse eller refleksion, og romanen vender tilbage til en sociale rangorden. Under festen bemærker Fru Fryant, at: „det egentlig er underligt at sidde og sé paa alle de Mennesker, som ikke hører til os [...] det er dog altid som at være paa Komædie” (373). Dertil svarer Admiralinden: „ – Det kommer kun an paa, sagde den gamle Dame, hvor mange man synes, der hører én til” (373). Den sociale gruppering forbinder sig til en indstilling, der finder ydre spejling i en scenisk kulisse og dermed markeres som provinsiel: „Cyclisten, der var kommet klar af Klyngen, stormede videre og snublede atter halvt over Fru Hauch, som ved Dørstolpen endnu bestandig sad hensunken i Toreadoren og lignede Melpomene paa et Provinsfortæppe” (374).

Festen forsamler dernæst alle i en Kehraus, der igen funderer kropskulturen og danner modrum til den rolige stemning først på aftenen: „Frøken Ingeborg stod, tavs ved Siden af Knud Ender i Dagligstuens Dør. Det var, som saá hun alting, Sal og Mennesker, saa langt borte, som hvirvledes det alt sammen bort, langt bort for hendes Øjne” (377). Ingeborg overtager i sin verdensfjerne abstraktion Katinka Bais manglende mulighed for at spejle et mentalt rum i det omgivende, sociale landskab, og hun forlader stille og uset selskabet sammen med Knud Ender for at gå ned til stranden.

På stranden åbner landskabet for et absolut dybdeperspektiv med himmel og hav. Frøken Ingeborg og Knud Ender betragter sammen med Eigil Verner himmelrummet, der på symbolsk vis spejler en ikke kun social, men også global enhedstanke: „Paa Himlen over dem saás kun én eneste Stjerne. Eigil Verner stirrede op i Luften: – Hvor besynderligt, sagde han: og i Troperne funkler de som Guldbiller paa et Klæde” (380). Den ene stjerne spejler intimitetens rumlige og stemningsbefordrende homogeniseringseffekt, der forplanter sig til Ingeborgs: „hvide Dug, hvorpaa hun laa, saá i Halvlyset ud som det rindende Sølv” (380). I mørklægningen af kropskulturens virkelighedsrum finder romanen plads til at betragte den unge Frøken Ingeborgs romantiske udlængsel, der sublimeres til et absolut rum af uendelig udstrækning og genspejler sig i det relationelle rum, som frøkenen befinder sig i, som en glat og rindende bevægelse.

Et krydsklip bringer fokus tilbage til cyklisterne, de øvrige gæster og parret Brasen på hotellet og en genetablering af en ny hverdag i affektiv tomgang: „ ... Fru Brasen sad paa Sengekanten. Det smertede saadan i hendes Hoved. Nede i Gaarden galede den sorte Hane og forkyndte Gryet af den næste Dag” (381). Der lægges an til et nyt og vedvarende tempo i hotellets nye hverdagpraksis, der markeres med optakten til en ny dag. Nok veksler den rumlige konstituering på romanens sidste sider mellem sangens og det absolutte natterums uhindrede genspejling i det glatte rum, men med

døgnets genetablering af Fru Brasens hverdagsliv slutter romanen i det sribede rums målrettede bevægelse.

Udvekslingen mellem det glatte og det sribede rum markerer et gennemgående misforhold i *Sommerglæders* rumlige konstituering, der varierer mellem de to, og som fastholder Fru Brasen i et antimoderne omverdensforhold uden mulighed for at overskride den affektive fastholdelse i den nye hverdagspraksis.¹⁴⁷ Perspektivskiftet mellem nattens intime forbindelse til det absolutte verdensrum og morgens genoptagelse af det praktiske arbejde tilfører en dobbeltkritik af den stedlige praksis. I romanens begyndelse markerer skyggerne på ét af købstadens huse en stedlig inert, der fastholder den dynamiske og affektive tomgang, der kun modsiges af kunstens og verdensrummets glatte og konturløse rum. Forbindelsen mellem de to er imidlertid ikke et symmetrisk forhold, der organiserer persongalleriet ud fra sympati og antipati. For ikke alene sangen og nattehimlen, men også affekten bevæger sig med sin dominoeffekt uhindret gennem det glatte rum for til sidst at indtage det sribede rum som ny hverdagspraksis. Affekten får således funktion som en labil, men gennemløbende kraft i den rumlige konstituering, der kun kortvarigt giver plads til sanselig indlevelse og ellers udleverer særligt Fru Brasen til den affektive fastholdelse.

Fra min betragtning af *Sommerglæders* slutning i det sribede og disciplinerede rum, bevæger jeg mig herfra over til en afsluttende opsummering af analysens væsentlige pointer og bidrag til en forståelse af Bangs rumliggjorte steder.

Herman Bangs sociale rum uden landskab

Sommerglæder fremviser som *Ved Vejen* og *Tine* det levede liv i rumlige forløb. Den rumlige form konstituerer en købstad uden fast lokalitet, men med Brasens hotel som forsamling for romanens sociale struktur. Den sociale orden formes af luft og rum uden landskabeligt særkende, og *Sommerglæders* personkreds er ikke indfældet i noget lokalt landskab. Romanens amorfe forsamling af rum etableres gennem bevægelse og affekt, idet den affektive dominoeffekt strømmer uhindret gennem rum. Dertil kommer, at der uden et sanseligt subjekts erkendelsesproces ingen bevidstgørelse af det stedlige omverdensforhold. Fru Brasen indsættes kortvarigt som bevægelsescentrum i flere scener, men viser sig blot at være én af mange typer, der har fået bestilling i købstaden. Parret Brasen er uforvarende blevet forpagtere af hotellet, ligesom turisterne indfinder sig mere eller mindre vilkårligt på grund af annonceringen og den nye infrastruktur.

¹⁴⁷ Sørensen påpeger, at romanens personer bliver fanget i det moderne (Sørensen 2009, side 175). Ud fra Latours teori forstår jeg den affektive energi som et antimoderne fænomen.

Sommerglæder bringer med sin gennemgående komik et nyt niveau til analysen af den rumlige erfaringsdannelse i de tre udvalgte værker af Bang. Personerne i *Sommerglæder* er som udgangspunkt ikke indfældet i et landskab, og den stedlige vekselvirkning afføder ingen subjektiveringsproces som i *Ved Vejen* og *Tine*, hvor den affektive form afstedkommer erkendelse. Manglen på følsom indlevelse i *Sommerglæder* peger på en udvikling i Bangs tre værker, der har med hjemstedets rolle at gøre. Forbindelsen til hjemmet relativiserer de tre romaners rumligheder, så der forekommer en gradvis distancering fra den hjemlige sfære. Mens *Ved Vejen* opløser Katinka Bais nostalgiske hjemlængsler, disciplinerer *Tine* trods sit tab af landskab romanens unge heltinde ud fra et velkendt normsæt, hvorimod *Sommerglæder* som udgangspunkt har opgivet forhåbningen om at finde hjem i et lokalt og stabilt landskab.

Købstadens pludselige åbning af det sociale rum forløber abrupt. Er Brasens allerede forud for gæsternes ankomst overbebyrdede, skruer tilførslen af gæster op for den affektive energi. Turisterne tilfører provinsbyen et tempo, hvis effekt reflekteres i den metonymiske rumdannelse, der på synekdochisk vis holder stemmer og kroppe i luften. I *Sommerglæder* er al lokal forankring i udgangspunktet gået op i luft, og vilkåret begrædes ikke, men overskrides af tenorens sang. Den følsomme indlevelse og harmoni er kortvarig, og romanen vender hurtigt tilbage til et differentieret socialliv i dynamisk tomgang, som afholder også den romantiske indstilling fra at falde på plads i et følsomt resonansrum.

Sommerglæders fænomenologi danner ekko af en kropskultur uden sanselig dybde, men formidler interessen væsensforskelligt fra den melankolske løvfaldsstemning i *Ved Vejen* og det lidenskabelige krigslandskab i *Tine*. *Sommerglæders* vitalistiske badescene spejler den solbrune, muskuløse krop i en solfuld og uhildet atmosfære. Forbindelsen markeres som overfladisk og materialiseret, hvilket finder støtte i romanens talrige konnotationer til en kreaturlig kropsindstilling til både slagterkød og menneskekroppe. Som modvægt gør kun Frøken Ingeborg og Knud Ender antaster til sanselig fordybelse. Frøken Ingeborgs følsomhed er dog abstraheret og verdensfjern i forhold til byens virkelighed.

Hvor *Tine* befinder sig i et normativt ingenmandsland under krigen, placerer *Sommerglæder* sig i et kulturelt grænseland og benytter turismens kulturhistorie som afsæt for en fremvisning af en social struktur uden åndelig bevidsthed. Den mindre købstad og Brasens hotel bliver til en ressource for det småborgerlige fritidsmenneske, der ikke ænser fraværet af dannelsens substans. Kollektivet rækker i deres forskellige repræsentationer ud over det lokale sted og udfordrer samlet set et nationalt og dansk kollektiv på deres ureflekterede selvovervurdering. Lokale spidsborgere og turister er berejste og fortæller gerne om deres oplevelser fra andre lande, men de kan ikke

adskille det eksotiske fra det lokale, eller det kultiverede fra det komiske og fremvises i den forstand som mere globalt end kosmopolitisk indstillede.

Gennem den mangfoldige repræsentation bringes forskellige steder til købstaden, så ikke alene badebyens egen organisme, men hele stedet indsættes i et netværk af kartografisk forgrening.¹⁴⁸ Badebyen er ingen kulturel højborg med en meningsgivende *genius loci* aflejret i arkitektur, landskab og kultur. Indsigten forbinder sig til romanens konstituering af de sociale rum og en form, der finder støtte i dynamiske og labile teorier om rum frem for Heideggers ontofænomenologiske firfold. Med Heideggers etablering af det gode hjemsted for øje er jeg således nået frem til en sammenføjning af den stedlige negativitetserfaring, der forløber fra *Ved Vejen* over *Tine* og til *Sommerglæders* affektive opløsning af lokalt afsæt.

Den antimoderne provins

Indsigterne fra mine analyser af *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder* kan forud for mine nærlæsninger af Johannes V. Jensens *Himmerlandshistorier* grupperes i en sociologisk, fænomenologisk og ontologisk sammenfatning med den rumlige konstituering og erkendelse som ankerpunkt. Bangs personer bevæger sig ikke i en stabil topografi eller topologi, men konstituerer gennem bevægelsesmønstre og udvekslinger atmosfæriske mellemrum, der markerer personernes sociale omverdensrelation. Gennem rumlige gnidninger og udvekslinger frarøver romanernes sociale virkelighedsplaner affektivt den følsomme betragter det intime sanserum, som den porøse og fornemmende krop orienterer sig ud fra.

Atmosfæren tilfører de rumliggjorte romaner en følsom overbygning. Luften tilskriver jeg afgørende og epistemisk betydning som formidler af en stedlig erfaringsdannelse mellem krop, landskab og kultur. Årstidernes lys og vejrforhold stemmer et melankolsk temperament, eller en vitalistisk kritik, og som luft er atmosfære den materie, der lukker spaltningen mellem subjekt og objekt. Dertil kommer atmosfærens symbolske udtryk og en kritik af den prosaiske og iltfattige åndskultur, der overmander den følsomt sansende. Affekten åbner i den forstand for en erkendelse af et immanent fravær af åndelig substans i det sociale rum.

Relativiseres rummet er det gennem kroppenes rytmiske bevægelser frem for en tidslig og historisk aflejring. Romanerne udvikler sig kontingent og uden at finde støtte i en stabil og tidsligt forankret topologi. Det er ikke tiden, men sociale udvekslinger, der sørger for progression i romanernes rumlige organisering. I sin panorerende og sekventielle bevægelse gennem købstaden intensiverer

¹⁴⁸ Turistmotivet organiserer udvidelsen af en rumlig skala i *Sommerglæder*, der rækker ud over det nationale med henvisninger til rejser til andre verdensdele, men som forbliver inden for det nationalt danske i sin figurrepræsentation.

Sommerglæder allerede indledningsvis en stedlig rumliggørelse. Romanen demonstrerer, hvor langt den rumlige heterogenitet kan ekspanderes uden helt at miste jordforbindelsen, og i fraværet af stedlig placering i et lokalt landskab stabiliserer hotellet den rumlige mangfoldighed. Den rumlige relativisering åbner for en global udveksling, der afslører badebyens såvel som gæsternes manglende abstraktionsniveau i deres mangel på kosmopolitisk indstilling, men erkendelsen er rumligt anlagt frem for kausal og forbundet til en handlingstråd.

Som tilfældet er i mine analyser af *Ved Vejen* og *Tine* er min interesse for *Sommerglæder* også rettet mod virkningen af den rumlige ekspansion frem for årsagen. Den udvidende proces viser sig som affekt og dens dominoeffekt i det relationelle rum og åbner for en afprøvning af den stedlige kulturs tilpasningsevne. Den moderne turisme i badebyen er uden åndelig modhage til den hastige omkalfatring af byens funktion, hvilket viser sig i persontegningerne, men også i de sociale lags rumlige relationer og udvekslinger. I modsætning til *Ved Vejen* og *Tine* foregår der ingen rumlig segregering, når alle rum som udgangspunkt er tømt for følsom indlevelse. Det sidestiller de rumlige repræsentationer og markerer en ironisk og rumlig distance til byen som samlet hele. På det punkt er *Sommerglæder* længere fremme i sin rumliggørelse end de to foregående analyseeksempler, da den allerede som udgangspunkt afviser en lokal fortidsforbindelse.

Sommerglæder overtager og bestyrker den affektive nerve i *Ved Vejen* og *Tine*. Romanernes personer sanser og forstår deres omverden i et atmosfærisk mellemrum mellem subjekt og objekt, der konstituerer et antimoderne omverdensforhold i den manglende mulighed for at overskride virkelighedsplanet. *Ved Vejen* og *Tine* henter deres tragik i erkendelsen af den manglende mulighed for at overskride det sociale rums kropskultur, der er fremmedstyret af teknologi og patriarkatets krig, mens *Sommerglæders* sociale rum i en ny fritidskultur skaber morskab og kun for en kort bemærkning forlader de affektive forviklinger for at fortabe sig i kunstens følsomme og åndeligt forløsende potentiale.

De tre romaner fremviser sociale rum uden en fast og stabil lokalitet. Den rumlige orden etableres gennem aktørnetværk, der bevirker en vekselvirkning mellem en udefrakommende energitilførsel og en affektiv livspraksis. I alle tre værker finder stedet sin dynamiske form i de rumlige relationer, og atmosfæren emanerer fra aktørnetværkenes omløb af affektive udgydelser og indgydelser. Afslutningsvis inddrager jeg nu et kort omrids af Bangs øvrige tekster i en afsluttende perspektivering.

Stedet i Herman Bangs øvrige værker

Mine indsigter fra analyserne af *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder* er flersidige, men fremviser overordnet set en rumliggjort form, der udtrykker en bevægelse væk fra hjemmet og et lokalt tilhørsforhold. Udviklingen i *Ved Vejen* forløber med Katinka Bais bevidstgørelse om tabet af et hjemligt-moderligt centrum og i *Tine* med den stedlige deterritorialisering og reterritorialisering, mens *Sommerglæder* er mere progressiv i sit globale udsyn og allerede som udgangspunkt distancerer sig fra enhver hjemlig forankring.

Fra mine indsigter i de tre romaners rumliggjorte forbindelse til verden vender jeg mig nu mod Bangs samlede forfatterskab. Overordnet set danner hans oeuvre et forgrenet rodnet uden fast centrum og spejler i den forstand udviklingen mellem *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder*. Bangs tidligere roman *Haabløse Slægter* (1880) indtager en anden og deterministisk afprøvning af arv og miljø, der ikke genlyder i mine tre romaneksemplers mangel på kausale forklaringsmodeller. *Haabløse Slægter* lægger et regenerationstema til grund for en udviklingshistorie med familien Høg som narrativt fundament under romanens hovedperson William Høg, der er optaget af at tilføre slægten en ny opdrift:

[William Høg] havde i de sidste Aar indsuget en overmaade stærk Følelse af sin Slægts Betydning og Ælde, af dens Daad og dens Gerninger, og denne Slægtsstolthed, der i dette lidenskabelige Gemyt fik en ejendommelig sugende Heftighed, var slaaet ud i en altbeherskende Ærgerrighed, en Drengærgerrighed af den ejendommelige Fjortenaarsart, hvis Gerninger er Drømme, hvis altid søgende Æretørst lædskes ved Sejre, vi tildeler os selv, og hvis smykkende Laurbærkranse er saa let vundet, fordi vi bekranser os selv. William stødte i sine Fantasier Panden mod Himlen.

Den sygelige Dreng erobrede i Tankerne en ny Verden for sig og sin berømmelige Slægt.¹⁴⁹

William Høg tager udviklingstanken på sig på praktisk vis og ud fra en indstilling til genealogi og tradition, der er fremmed for *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder*, mens den antimoderne indstilling til individet danner fælles klangbund, når William ikke formår at projicere sin autonome bestræbelse ud på sine omgivelser.

Den unge William Høgs projekt mislykkes, og i forlængelse af mine analyser er moderniteten i Bangs københavnerroman *Stuk* (1887) en rumliggørende aktør, der indlemmer stedet i en tankeform om hurtig ekspansion. Men sårfeberen fra Dybbøl er et ledemotiv, der ikke kan overvindes i storbyens udvikling, hvor fortiden står i vejen for moderne fremskridt og benyttes som forklaringsgrund til Victoriatheatrets opløsning.

Som mine analyser påpeger, forholder den rumliggørende og opløsende konstituerende af hjemstedet sig ikke alene til en lokal indstilling, men til en national.

¹⁴⁹ Bang 2008a, side 102.

Her bestyrker *De uden Fædreland* (1906) den hjemløse holdning til hele landet. Romanen beskriver et internationalt miljø stædfæstet til hoteller og tog med sovevogne og har kunstnerens turneliv og nomadiske hjemløshed som omdrejningspunkt for refleksioner og samtaler, der fører til, at kunstneren Juan Ujházys, der kommer fra en lille ingenmandsø i Donau finder hjem i sig selv:

Den Fædrelandsløse er den frie, og jeg blev født paa Havet, der forbinder alle Verdener. Fædreland – hvad er det? Trav om samme Bord, hvor vi drager Tommelen frem som i en Ridse, der graves af Fædrenes Tommeler. Jeg *har* et Fædreland. Det hedder *jeg* min Herre. Og dér er jeg baade Konge og Folk og raadgivende Forsamling og Lovgiver. *Jeg* er mit Fædreland, hvor jeg har Regeringen.¹⁵⁰

Den moderne helt er kunstneren, der falder på plads i moderniteten ved at overgive sig til bevægelsen og den manglende forankring. Cirkusartisterne i „Les quatre Diables” kropsliggør samme indstilling til turnélivets konstante opbrud og bevæger sig i luften som den rumliggjorte eksistens per se.

I den moderne hjemløshed bemægtiger kunstneren sig i højere grad kløften mellem sig selv og sin omverden. Anderledes forholder det sig i forfatterskabets øvrige impressionistiske værker som „Irene Holm” (1890), hvor den følsomme og kvindelige kunstner latterliggøres i et provinsmiljø, og i *Ludvigsbakke* (1896), der problematiserer den unge kvindes position i samfundet og med sit underverdenstema åbner for en analyse af romanens atmosfæriske erkendelsesform som potentielt bidrag til mine analyser af *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder*.

Fra Bangs opløsning af et nationalt og lokalt meningsgivende hjemsted begiver jeg mig nu til den lokalstedlige konstituering i Johannes V. Jensens *Himmerlandshistorier* i de næste tre kapitler, inden jeg på afhandlingens sidste sider foretager en konkluderende sammenligning af konstitueringen af sted, rum og atmosfære i mine udvalgte analyseeksempler.

¹⁵⁰ Bang 2008c, side 349.

V Geologi og landskab i *Himmerlandshistorier*

Himmerland i bevægelse

Herman Bangs *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder* opfylder ikke forventningen om et roligt liv på landet og er sammenholdt med Simmels dikotomiske analyse af nerverlivet i henholdsvis storbyen og i provinsen mere urbane end landlige i deres affektive energi. De tre romaner konstituerer sociale rum, der indlemmer deres personkredse i en samlet organisme med et internt og labilt stofskifte, hvor de rumlige komponenter ikke kan adskilles og udskilles i subjekter og objekter, men gensidigt betinger hinanden i et atmosfærisk og affektivt mellemrum.

I Bangs tre romaner genspejles den sociale sfære i et substansløst landskab, der ikke lader sig transcendere ud fra en subjektiv og romantisk længsel. Mine læsninger ud fra sted, rum og atmosfære viser samlet set, at den rumlige homogeniseringseffekt er en økologi, der betinger enkeltindividets skæbne. Romanernes handlingsspor forløber i relationelle rum henter hverken fortid eller plot i en lokal kronotopi. Det er en afgørende indsigt forud for mine analyser af Johannes V. Jensens agrare *Himmerlandshistorier* (1898-1950).

I afhandlingens udvalgte himmerlandshistorier fremdrager jeg et lokalt fortidsfundament som afsæt for en organisk forbindelse mellem menneske og landskab. Himmerlandshistorierne forholder sig dog ikke kun til en førmoderne verden og forbliver ikke et lukket kredsløb i samlingens historier. Tid og modernitet åbner egnen mod verden i flere historier, og jeg strukturer de følgende tre analysekapitler ud fra en bevægelse i mine teksteksempler, der forløber fra at være en lukket organisme til at være en åben.

Mine nærlæsninger af himmerlandshistorierne er tematisk disponeret. Jeg bryder ofte med historiernes tilblivelseskronologi ud fra et argument om, at de er internt forbundet. Forbindelserne peger på en tekstlig organisme, der er rumlig frem for kronologisk, og min struktur støttes dermed af historiernes egen organisering, når personer og rammefortællere går igen i flere historier på tværs af genrer og historiske forhold.¹⁵¹

¹⁵¹ Desuden er himmerlandshistorierne af forfatteren selv redigeret flere gange. Se „Udgaveforhold” for en editionsfilologisk indføring i udgaveforhold af Per Dahl og Aage Jørgensen. (Jensen 2018 bd. 2, side 317 ff). Heri betoner Dahl og Jørgensen, at 33 historier fra samlingerne *Himmerlandsfolk* (1898), *Nye Himmerlandshistorier* (1904) og *Himmerlandshistorier. Tredje Samling* (1910) danner grundlag for den seneste udgivelse fra 2018. Dertil påpeger Dahl og Jørgensen forfatterens egen redigering: „I tidens løb ændrede forfatteren imidlertid tekstrækken, så seks blev udeladt og seks nye indlemmet. De seks udeladte er medtaget her, hvor førsteudgaverne er lagt til grund, mens de seks nye er medtaget i afsnittet „Himmerlandshistorier tilføjet i udgaver 1905-50”. I et „Tillæg” gengives yderligere fire historier, som Jensen selv har omtalt som Himmerlandshistorier” (Jensen 2008 bd. 2, side 317). Editionshistorien påpeger et vigtigt element, som jeg også benytter som argument for

Et yderligere og vægtigt argument for ikke at strukturere mine analyser ud fra teksternes tilblivelsestidspunkt er historierne interesse for samspillet mellem fortælle tid og fortid. Flere af himmerlandshistorierne indfælder en mytisk tidslighed og en metaforisk geologi i landskabet som grundlag for egnens møde med moderniteten. Netop det landskabelige dybdeperspektiv og dialektikken mellem fortalt tid og fortælle tid tilfører afhandlingen et afgørende element i den komparative tilgang. Er landskaberne i Bangs romaner uden substantiel dybde, bevæger Jensens himmerlandshistorier sig ned i jordlagene for at afsøge en fortid, der er essentiel for den lokale egn og dens personer. Dertil kommer forfatterens subjektive overskridelse af det atmosfæriske mellemrum i „Himmerlands Beskrivelse” (1910), der tilfører historierne et personligt perspektiv.

Som optakt til mine analyser af sted, rum og atmosfære i himmerlandshistorierne skal „Himmerlands Beskrivelse” indledningsvis præsenteres som en fortolkningsnøgle til de omkring fyre historiers indholdsmæssige spændvidde. „Himmerlands Beskrivelse” fører således vej ind i mine øvrige analyser, der i dette kapitel V inddrager teksteksempler, som gennem metaforiske strategier stedfæster himmerlandske fortidsoriginaler i den himmerlandske jord ud fra et særligt natur- og menneskesyn.¹⁵² I himmerlandshistorierne fremstår mennesket og naturen overordnet set som én organisme, og af mine analyser vil det fremgå, at flere af historierne indskraver en særlig himmerlandsk livskraft i den lokale jord.

Efter i dette kapitel at have fremdraget et særligt lokalt natursyn i udvalgte historier befatter mine analyser i kapitel VI sig med en himmerlandsk skyggeside og bevidsthedsform, der aflejres i atmosfæriske mellemrum mellem subjekt og objekt og erkendes affektivt i flere skæbnefortællinger. Således indføj i et ydre og indre landskab handler kapitel VII om himmerlændingenes møde med moderniteten og dens omkalfatring af den lokale egn. Den tredelte kapitelinddeling reflekterer min forestilling om, at himmerlandshistorierne som Bangs tre romaneksempler skriver sig frem mod en stadig større åbning af stedet som følge af modernitetens brydning af den lokale egn.

„Himmerlands Beskrivelse”

Den lokale egn i himmerlandshistorierne konstitueres i en spænding mellem førmoderne fortid og moderne nutid. Den rumtidslige udveksling leverer handling til

min rækkefølge i de udvalgte analyseeksempler: *Himmerlandshistorier* danner et fletværk af historier, der afprøver en evolutionstanke frem for at fremstille en realhistorisk udvikling.
¹⁵² Gernot Böhme gør i sin økologiske æstetik op med et dikotomisk naturbegreb, der betragter naturen som modsætning til kultur (Böhme 2019, side 31). I stedet betragter han natur i dobbelt forstand, så den både er ydre og indre, landskabelig og menneskelig (Böhme 2019, side 35).

flere af historierne på dialektisk vis og afprøver et evolutionært idégrundlag, som forbinder jord og menneske ud fra en vitalistisk tankeform. Den rumlige orden mellem det absolutte, faste kartografi og historienes kronotopiske aflejring placerer himmerlændingene i et lokalt udgangspunkt over for modernitetens indtog i modsætning til Bangs romanpersoner, der ikke har en stabil topografi og topologi at forstå deres omgivelser ud fra.¹⁵³ Forskellen viser sig i „Himmerlands Beskrivelse”, hvor fortælleren på en cykeltur i modvind tager livtag med blæsten, der som et himmerlandsk naturfænomen former sine mennesker.¹⁵⁴

I naturens formative kraft i himmerlandshistorierne opstår der en væsentlig forskel mellem Bangs og Jensens rum. Bangs personer er ikke determinerede af et lokalt landskab, men former deres bevægelsesmønstre affektivt ud fra teknologiens, krigens og turismens rytmer. De tre idégrundlag er stedfortrædere for modernitetens nationale og globale bevægelsesepistemologi, der er uden fast territorium, og som rammer personerne affektivt. I modsætning hertil er det den himmerlandske natur og landskabet, der modellerer sine personer i himmerlandshistorierne. Men Himmerland forbliver ikke en stabil orden, eller et lukket økosystem, og i „Himmerlands Beskrivelse” bringes det absolutte og kartografiske rums stabile orden, fortidens kronotopiske aflejring på egnen og nutidsplanets relation til verden i dynamisk udveksling. Vekselvirkningerne mellem de tre rumligheder forbinder sig til mine analyser af Bangs rum med det absolutte, det kronotopiske og det relationelle rum som analytiske pejlemærker.

Udvekslingen mellem naturlandskab og himmerlænding udgør et stærkt fundament i flere af himmerlandshistorierne. Naturen er et dobbeltbundet fænomen, der betegner såvel den menneskelige som den ikke-menneskelige, og i „Himmerlands Beskrivelse” tilgodeser jegfortælleren vekselvirkningen mellem de to ved at fluktuere mellem et kartografisk og distanceret overblik over egnen og en sansenær relation.

Indledningsvis kortlægger fortælleren sin hjemegn og placerer den på et klimatisk verdenskort, hvor den associeres til „Tibets Højslette” (2/77).¹⁵⁵ Den rumlige

¹⁵³ Jensen stiller i den forstand som Henrik Pontoppidan også gør umiddelbart faste og stabile, betydningsrum til rådighed for sine personer, så rummet går forud for det levede liv og får kronotopisk indflydelse på handlingen (Ringgaard 2011, uden sidetal).

¹⁵⁴ Som vejrfænomen forbinder Jensens blæsende atmosfære sig til et særligt himmerlandsk klima og får dermed en fastere ontologi end Bangs sociale atmosfære og symbolske løvfaldsmelankoli. I *Den lange Rejse* 6 (1924) tildeler Jensen vejret en åndelig relation med luften og åndedrættet som det intime stofskifte mellem ydre og indre rum: „Vejret „dette første Indbegreb af Sjælen, den ældste Drift, fra Luften første Gang slaar ind i den Nyfødtes Lunger med et Skrig, til man giver Luften fra sig igen med et Suk” (Jensen 1964, side 359). Fænomenet gør psyken aflæselig som et ydre fænomen, der har vejrets atmosfære som medium (Ingold 2011, side 74). Hvorvidt atmosfære som fænomen er socialt, vejrligt eller begge dele uddrager jeg af mine analyser.

¹⁵⁵ Ved citater henviser jeg til bind og sidetal (1-2/sidetal) i: Jensen, Johannes V.: *Himmerlandshistorier* bd. 1-2, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal: København, 2018.

ekspansion til Tibet er en abstraktion forbundet til kartografiens absolutte overbliksposition, mens det absolutte vejrkort inden for den himmerlandske region forplanter sig til en konkret lokalitet med toponymet „Vindblæs” (2/77). Den himmerlandske luft forvandles i den kartografiske manøvre til en konkret og eksistentiel kategori, der viser sig i et relationelt rum som ramme om en sansenær oplevelse på fortællerens cykeltur, som jeg inddrager efter en kort teoretisering af den synæstetiske helhedsoplevelse, fortælleren oplever i området omkring Vindblæs.

Hvor teknologien, krigen eller turismen ikke er rent ydre fænomener, men kropsliggøres i *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder*, er det den lokale, himmerlandske natur, der genspejles i den menneskelige natur i *Himmerlandshistorier*. Her er Caseys kropsfænomenologiske tilgang til det lokale sted igen behjælpelig med at udpege den intime forbindelse, der viser sig som et atmosfærisk mellemrum mellem subjekt og objekt og fortættes af et synæstetisk kredsløb mellem de to. Casey påpeger, at man ikke kan kende til eller sanse et sted uden at være på stedet. Han formulerer sin teori i forlængelse af Heideggers ontofænomenologiske stedsteori og er af den opfattelse, at erkendelse er bundet til de steder, man træder i kropslig udveksling med. Som den nye fænomenologi og affektteorien tilgodeser Casey kroppen som resonansbund for synæstetiske processer, der er lige dele absorberende og konstituerende.¹⁵⁶ Set i lyset heraf er der i „Himmerlands Beskrivelse” et særligt himmerlandsk naturklima, der indlejrer sig i sine mennesker og betinger en særligt lokal udveksling, som jegfortælleren ikke alene reflekterer over, men oplever på egen krop.

Forbindelsen mellem berejst fortæller, landskab og sted implementeres i „Himmerlands Beskrivelse”, da den fraflyttede fortæller vender hjem til sin himmerlandske fødeegn. Her markerer den himmerlandske blæst en stedlig genkendelse, der har vejret og kroppen som lokaliseringsskærpe for fortællerens subjektive relation til de ydre omgivelser. I modsætning til Bangs symbolske årstidsstemninger er det de stride, himmerlandske vindforhold, der ikke alene går i luftvejene på fortælleren, men modsætter sig den mekaniske krops bevægelser under en cykeltur, der har Vindblæs som mål på sin rute:

Den blæste mig langt ned i Halsen, den greb fat i mig, den gjorde sig som en Mur naar jeg vilde rende Cyklen op imod den, jeg stod næsten stille, med Panden stemmet imod den Satans blæst, der buldrede mig i Ørene og trykkede mig uforskammet paa Kroppen med store rodende Labber. Pressede jeg paa, øgede den bare Modstanden, simpelt hen *holdt* mig, der var ikke andet for end at tage vejen fra den i et stille haardnakket Tempo som den ikke kunde forhindre skønt den naturligvis blæste og holdt ved lige i Snuden paa mig hele Tiden [...] som Bly paa Lemmerne [...] Saadan blæser det *altid* derovre (2/78).

¹⁵⁶ Casey 2010, side 96.

Blæsten er naturens vejrlige atmosfære, men antropomorfiseres og legemliggøres som en kropslig modstander, der affektivt griber fortælleren og fremprovokerer temperament og følelsesmæssige indlevelse. Fortælleren overskrider imidlertid det affektive mellemrum og kommer i mål: „med Øjnene ud af Hovedet af maalløs stupid Vrede” (2/78). Kampen mellem vejret som objekt og fortælleren som subjekt viser, at fortælleren og blæsten er gjort af samme stof, når vejret forplanter et tilsvarende temperament i fortælleren. Det organiske magtforhold, som oplevelsen konstituerer, udpeger nok blæsten som formkraft og aktør og en lighed mellem natur og menneske, men i modsætning til personerne i Bangs romaner, forbliver blæsten ikke aktør.

Blæsten betvinger ikke jegfortælleren et kontroltab i den affektive situation, som tilfældet ellers er i *Tines* åbningsscene, hvor blæsten tager Fru Bergs sidste ord. For i „Himmerlands Beskrivelse” er det fortælleren, der i sidste ende sætter sig til herre over sin modstander ved at komme i mål på cyklen som et moderne transportmiddel, der forløser overskridelsen af det affektive mellemrum. Forholdet antyder en vigtig forskel mellem Bangs romaner og himmerlandshistorierne, idet cyklist og blæst efter magtudvekslingen i det affektive mellemrum lader sig adskille som subjekt og objekt gennem den intentionelle overskridelse og cyklistens naturbeherskelse.¹⁵⁷ Den moderne indstilling til cykelturen kan benyttes til at bringe *Ved Vejen* og „Himmerlands Beskrivelse” i dialog. I førstnævnte tekst fastholder jernbanemotivet stationsbyens indbyggere i en affektiv omverdensrelation, mens Jensen indsætter et vedholdende temperament, der nok spejler sig i en lokal natur, men som ved hjælp af det moderne køretøj er stærkere end naturen.

Fortælleren i „Himmerlands Beskrivelse” er kun tilbage i Himmerland på besøg, men genkalder sig hurtigt et stedligt erindringsgods, der finder synæstetisk forløsning i hans voksne kropsskema.¹⁵⁸ Fortælleren rejser imidlertid til og fra egnen og distancerer sig fra sin lokal-vejrlige modstander gennem en deiktisk distance, der efterlader Himmerland „derovre”. Dernæst beretter fortælleren om sine mange verdensrejser, og skaber en metaforisk forbindelse til Himmerlands lokale landskabs kilder, der som ham strømmer væk fra stedet og åbner for rumlig ekspansion: „Omkring det højeste Sted i Midten ligger Rold Skov, og herfra søger forskellige aaløb ud til alle Sider [...] Det er skovløst, fuldstændig aabent Land, som Vinden suser hen

¹⁵⁷ Latour 1993, side 88.

¹⁵⁸ Casey er ikke alene arvtager af Heideggers ontologi, men også Merleau-Pontys fænomenologi, der indsætter kroppen som forudsætning for at erfare og forstå den verden, mennesket er stedt i. Merleau-Ponty afviser Desacartes’ opdeling i sjæl og legeme og funderer den kropslige oplevelse frem for refleksionen som grundlag for erkendelse: „Således står egenkropsoplevelsen i modsætning til den refleksive bevægelse, der adskiller genstanden fra subjektet og subjektet fra genstanden, og som kun giver os tanken om kroppen eller kroppen som idé og ikke kropsoplevelsen eller kroppen i virkeligheden” (Merleau-Ponty 2009, side 170).

over som over en Tagrygning” (2/77). Himmerlands naturlandskab er goldt, og vandløbenes bevægelse væk fra et centrum får en drænende symbolkraft i en umiddelbart rhizomatisk bevægelse, der imidlertid har den lokale Rold Skov som udspring.

Fortælleren veksler mellem en fysisk tilstedeværelse i Himmerland og en abstraheret fjernbetragtning. Begge positioner tilgodeser en spaltning mellem subjekt og objekt og åbner for en refleksivitet, der forbinder fortællerens indstilling til historiernes udgivelsestidspunkt og en økokritik, som jeg forud for mine yderligere analyser af himmerlandshistorierne inddrager med Klages’ moderne civilisationskritik.

Ludwig Klages’ moderne civilisationskritik

I *Mensch und Erde* (1913) danner Ludwig Klages’ natursyn udgangspunkt for en kosmopolitisk orienteret naturopfattelse og et manifest mod teknologiseringen af naturen i hans samtid. Klages betragter hele jordklodens teknologisering fra et globalt perspektiv og indtager et modernitetskritisk og revolutionært synspunkt ud fra et ulige magtforhold, som han fremdrager af en rumlig analyse.¹⁵⁹ Klages begræder modernitetens dominans over naturens kredsløb og positionerer sig mod urbaniseringen ud fra en betragtning af, at repræsentanterne for modernitetens fremskridt er spærret inde i storbyerne, hvor de har vænnet sig til at leve med rygende skorstene, gadelarmens spektakel og oplyste nætter og desuden har fralagt sig enhver målestok for et landskabs skønhed.¹⁶⁰ Som modvægt til urbaniseringen vender han sig mod en førmoderne paradisforestilling, som den fremskridtsvenlige europæer har ødelagt og nu står i vejen for.¹⁶¹

Dertil modsætter Klages sig det moderne forbrugsmenneskes udnyttelse af naturen, og han gør sig til fortaler for et natursyn, der tilgodeser naturen som levende organisme.¹⁶² Klages’ forsvar for den rene natur, som han betegner som landskabets *ursang*, bliver til et opgør med en antropocentrisme funderet i kapitalisme, videnskab og kristendom foruden en naturudnyttelse som endelig årsag til en spaltning mellem jord og menneske.¹⁶³ Kløften ophæver Latour årtier senere med sin antimoderne modernitetskritik, mens Klages i sin globale kritik af teknologiens jernbanespor,

¹⁵⁹ Den kosmopolitiske indstilling er vigtig for forholdet mellem Himmerland og verden og markerer som begreb: „et dobbelt tilhørsforhold, dels til det samfund, man virker i, dels til den større verden man er en del af” (Ringgaard 2010b, side 125-126).

¹⁶⁰ Klages 2013, side 9.

¹⁶¹ Klages 2013, side 13-14.

¹⁶² Klages 2013, side 14-15.

¹⁶³ Klages 2013, side 16.

telegrafkabler og stærkstrømledninger tilgodeser teknologiens naturbeherskelse og harmonisering af landskaber i både Indien, Egypten, Asien, Australien og Amerika.

Klages' økokonservative manifest skal medtages her, fordi det både tilgodeser det lokale sted med dets særlige skikke og en kosmopolitisk tænkning, der kritiserer en teknologisk ekspansion af jordklodens natur, og som forsamler jorden i en rumlig formation.¹⁶⁴ Teknologiens spaltning af naturens urkraft samler og forbinder lokaliteter på tværs af lande og kontinenter med en stedlig ensretning til følge.¹⁶⁵ Klages irttesætter udviklingens undertrykkelse af lokale folkefester, hellige skikke og deres forbindelse til mytedannelse, digtning og fejring af årstidernes mærkedage.¹⁶⁶

I sin kritik tilvejebringer Klages tendentielt en reaktionær holdning over for teknologiens fremskridt, og hans begravelse over tabet af lokalkolorit og natur genlyder af hjemstavnskulturens dyrkelse af det lokale, naturen og det folkelige, mens teknologien bliver den fjende, der bryder en organisk forbindelse mellem natur og kultur i de landlige egne.¹⁶⁷ Klages taler dog ikke fra hjemstavnen, men fra et absolut udsyn over den samlede jordklode og en kosmopolitisk position, der ikke nødvendigvis er regressiv, men kan bringes ned i det lokale landskab med Heideggers firfold.

Klages' globalt rettede naturkritik kan med fordele suppleres af Heideggers stedsteori. Desuden danner den modvægt til Simmels urbane sociologi i sin opløsning af det dikotomiske forhold mellem land og by, som Simmel fortsat tilgodeser, og som Klages ophæver i sit forsvar for en *desantropocentrisk* naturforbindelse på tværs af alle steder. Som ontologisk fællesnævner bekræfter og udvider Klages' økologiske natursyn Simmels sociologiske ansats og Heideggers forståelse af, at moderniteten vinder fremmedgørende ind på stedet, hvilket vækker genklang i flere af

¹⁶⁴ I „Det umoderne. Johannes V. Jensens antropeotiske fortællinger” foretager Frits Andersen nedslag i Jensens rejseberetninger og forbinder forfatterens syn på globalisering med en samtidig amerikanisering, der danner ekko af Klages manifest med: „...globaliseringens tendens til nivellering af alle kulturer og i virkeligheden indsnævring af rummet” (Andersen 2004, side 18).

¹⁶⁵ Den stedlige ensretning er Jensen i sit essayistiske forfatterskab ligeledes opmærksom på, når han skriver, at: „Toget gaar ubemærket ind i London ad Muldvarpegange under Jorden, man kommer lyssky op i Byen, ser sig om og skynder sig ned igen. Saaledes er den uafsladelige Flugt, der ender med at gøre alle Jordens Steder lige. Saaledes har Menneskets Flyvelyst skabt mekaniske Systemer, der i Kraft og Besynderlighed overgaar alle organiske Væsner. De telegrafiske Kabler paa Havets Bund er Dybets mest gaadefulde Orme [...] (Jensen 1901, side 159).

¹⁶⁶ Klages 2013, side 19. Appadurai benytter elementerne som udgangspunkt for en etablering af det lokale, der i modsætning til en global skala er relationel og kontekstuel. Det lokale er en kompleks fænomenologisk kvalitet, der blandt andet konstitueres gennem sanselige forbindelser og social udveksling (Appadurai 1996, 178).

¹⁶⁷ Ehlers Dam 2010, side 81. En anden indgang til hjemstavnsliteraturen personificerer den som: „idylliserende modbilleder til en fremmedgørende storbyvirkelighed” (Iversen 2005, side 46). Er der en hjemstavnsliterær modvægt til modernitetens indtog i Himmerland, viser den sig som en førmoderne og uspaltet naturforbindelse, der lægger grund til samlingens vitalistiske og moderne indstilling.

himmerlandshistoriernes geologiske metaforik, der konstituerer modvægt til modernitetens rumliggørende opløsning af et lokalt fundament, der også får plads i „Himmerlands Beskrivelse”, som nu skal afrundes.

En himmerlandsk oprindelsesmyte

Efter at den voksne og fraflyttede jegfortæller i „Himmerlands Beskrivelse” har været på besøg i sit barndomsland, giver han sine barndomserindringer plads i teksten. Her indtager landskabet en central placering, og dets topografi danner metaforisk ramme om den personlige udvikling, fortælleren har gennemlevet fra barn til voksen. I beskrivelserne får den himmerlandske atmosfære funktion som kongenialt udtryk for den menneskelige natur, der er egnsbestemt, og som fortælleren er følelsesmæssigt engageret i. I tråd med Schmitz’ rumligt udgydte følelsesfænomenologi kan den himmerlandske beskrivelse forstås som en afdækning af et særligt landskab, hvis meteorologi genspejler et menneskeligt temperament, og blæsten i dobbelt forstand kan: „stige til en Storm” (2/78).

De lokale vejrforhold er med vinden en labil aktør, der udfordrer en rumlig stabilitet, for: „[i] dette aabne Land hvor Vinden huserer er der ikke mange Holdepunkter for Øjet” (2/79). Formuleringen genlyder af *Ved Vejens* ontologiske stedsholdning, hvor Katinka Bai ligeledes indsættes i en ubeskyttet betragterrolle i et åbent landskab uden genkendelige pejlemærker. Men mens Katinka Bai resignerer i erkendelsen af ikke at kunne projicere et romantiske tankegods ud på sine landskabelige omgivelser, er fortælleren fra sin kartografiske overblikssposition i „Himmerlands Beskrivelse” optaget af at reflektere ikke kun sit eget erindringsstof i sine omgivelser, men også at finde en genealogisk dybde i Himmerlands historie.

Fortælleren fortsætter sin afdækning af Himmerland og menneskets ophold på egnen. Udløser blæsten en vrede, stemmes fortælleren anderledes blidt i beskrivelsen af en særlig bondenatur, han forbinder med en urbefolkning af fællesnordisk karakter, da han ligeledes er stødt på den i: „Fjelddalene i Norge” (2/79). Fortælleren fører dernæst sit emne i antropologisk retning og griber til en historie om en køkkenmødding fra stenaldertiden for gennem dens placering på Limfjordskysten at lade en himmerlandsk oprindelsesmyte tage form.

Fortælleren indsætter himmerlandsfiskeren Mads i sin myte som et førmoderne urmenneske, der på trods af et lunefuldt temperament nærer fortællerens sympati. Mads’ interesser rækker ikke udover en opretholdelse af livsbasale fornødenheder, og frem for at ville tjene kapitalistiske markedskræfter lever fiskeren i harmoni med naturen. Men den sociale omgangsform på stedet får en skyggeside frem i det ellers sympatiske urmenneske. På kroen løser brændevinen op for fiskerens beherskede temperament, så han: „aabenbarer sin sande Natur” (2/82), der pludselig er glubsk og

befalende. Den indledende storms aflejring i mennesket som en fysisk modstandskraft får en indre vrangside og forplanter sig til et mørkt sjælelandskab, som jeg fremviser yderligere i mine nærlæsninger af historier om det mørke Himmerland i afhandlingens næste analysekapitel.

Trods den voldsomme beruselse, der synes naturbestemt og uomgængelig, fastholder fortælleren sin sympatiserende betragtning af urmennesket Mads, der under sin fuldskab viser stor gavmildhed. Men Mads er stagneret i sin udvikling, og fortælleren gør sig ingen forhåbninger om, at han er tilpasningsdygtig over for en stedlig modernisering. Det er til gengæld Mads' søn, og med ham i centrum kan fortælleren føre sin himmerlandske oprindelsesmyte ind i moderniteten som en evolutionshistorie:

Saadan er [Mads], I alt fald saadan var han indtil for nylig. Nu gaar Toget ud til Lejet! Hvordan det ender med Mads er ikke godt at vide; jeg er bange for ham. Men hvordan det saa gaar med ham selv, og skulde en smuk Fortid, en Kultur, hele „Himmerland” dø ud med ham, saa har han en Søn der sejler [...] Drengen har forlængst Verden indenbords (2/83).

Fortællerens interesse for urmennesket og dets tilpasningsevner i et verdensvendt Himmerland indsætter et dialektisk forhold mellem fortid og nutid, der ikke er at finde i Bangs tre romaner.¹⁶⁸ Det dialektiske blik i „Himmerlands Beskrivelse” vender sig mod den himmerlandske slægt, der forløber fra urmennesket og til den nye generation af himmerlændingene, hvis overlevelsesevne har fremspring i en regional genealogi, men som forlader egnen til fordel for den større verden. Opløser Bang en abstraheret forestilling om et idyllisk fortidsnærvær, befæster fortælleren i „Himmerlands Beskrivelse” himmerlændingens overlevelse og bestemmelse som en urkraft, der tilpasser sig den moderne verden og med den også urbaniseringen, når det er: „Forhistorien i hans Blod, Byen har brug for” (2/84). I modsætning til Klages udviser fortælleren en moderne fremskridtsoptimisme, der skal vise sig ikke entydigt at finde støtte i himmerlandshistoriernes virkelighedsrum.

Bangs tre romaner konstituerer ingen kronotopisk forankring i modsætning til „Himmerlands Beskrivelse”, hvis fortællers interesse for mytisk og organisk udvikling indskriver et historisk fundament under sin livspraksis: „Af denne Sans for „Historien”, som bringer de Gamle tilbage og giver en selv mere Liv, er det Jyske, I videre Forstand al nordisk Aandsliv rundet, og her ligger Udgangspunktet for mit Forfatterskab” (2/84). Det himmerlandske fortidsgods formes i den organiske

¹⁶⁸ Min brug af begrebet dialektik harmonerer med Walter Benjamins: „Et historisk forholds for- og efterhistorie kommer til syne i kraft af sin dialektiske fremstilling i forholdet selv. Ikke kun det: hvert dialektisk fremstillet sagforhold polariseres og bliver til et kraftfelt, hvor opgøret mellem dets forhistorie og efterhistorie udspiller sig. Det bliver til et kraftfelt, idet aktualiteten påvirker det” (Benjamin 2007, side 576). Det dialektiske forbinder sig til Jensens metaforiske strategi og opløses i myteformen, der transcenderer tid og rum i et opfyldt øjeblik.

udveksling mellem mytisk fortid og moderne nutidsplan poetisk og imaginært, når hele det nordiske åndsliv forbindes til den dialektiske form. I åbningen af stedet mod verden åbner fortælleren også historierne mod et større netværk af tekster, så Himmerland indtager en aktørrolle, der iværksætter adskillige forviklinger og netværk og med modernitetens åbning af det lokale sted gennemløber en stadig større ekspansion.

Det lokale Himmerland og verden

Fra fiskeren Mads' perspektiv har fortælleren åbnet et himmerlandsk kredsløb mod verden. Den himmerlandske styrke er implementeret i blodet og bringes ind i moderniteten, hvor fortælleren gør opmærksom på bondeslægter, der: „har slaaet Rod i Byen” (2/84). Fortælleren er mindre interesseret i demografiske forhold og mere i den forventelige indvirkning på den moderne udvikling, som bondeslægtenes børn skal bidrage til. Han forventer, at processen forløber på en: „hæderlig og betydningsfuld Maade” (2/84) og opstiller et tidsligt forløb på tre generationer som modvægt til en for hastig udvikling, der hensætter moderniteten: „staaende i en Sump af Provinsialisme” (2/84). Hvad angår provinsbegrebet, indsætter fortælleren det som udtryk for en åndskultur, og han leverer dermed en modernitetshistorisk forståelsesramme for begrebet, der sammenkæder det med for hastig påvirkning og apatisk tilpasning.¹⁶⁹

Fortælleren begiver sig fra den stedlige modernisering tilbage til et historisk Himmerland, hvis udvikling forfølges gennem beskrivelser af landskaber over tid. Igen indskriver han sig selv som aktivt sansesubjekt i et barndomsland, der pirkede til drømme, det ikke kunne indfri, og som derfor forfulgtes: „Jorden rundt” for til sidst at blive fundet i Dyrehaven nord for København. En spænding mellem hjemvé og udlængsel markeres som en dynamik mellem det imaginære forestillingskompleks, Himmerland har plantet hos fortælleren, og den voksne fortællers kosmopolitiske tankeform. Den hjemvendte fortællers evolutionære idégrundlag finder ingen forløsning i gensynet med Himmerland, og i udvekslingen mellem barndomslandet og den voksne fortællers verdenssyn kommer et hjemstavnsbegreb til kort, når det beskriver værker, der som en del af en vitalistisk strømning ikke har hentydninger til andre tider og steder, men forsøger at udgrænse livet selv på det lokale og konkrete sted.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Set i lyset heraf markerer Bangs byer sig netop som provinsielle i den affektive forbindelse mellem en udefrakommende agens og en manglende mulighed for at falde til ro i et lokalt betydningslandskab.

¹⁷⁰ Ehlers Dam 2010, side 79.

Fortællerens barndomsland er geografisk set faldet ham af hænde, men det får en kropslig immanens i det sanselige erindringsgods, der har formet ham. Hans interesse for at finde tilbage til en landskabelig *genius loci* som spejling for barndommens sanseoplevelser forbinder hans projekt til hjemstavnsgenres vitalistiske idégrundlag, men udfordres af den moderne fortælleheds åbning af stedet. Den nære tilknytning til et lokalt sted modsættes i „Himmerlands Beskrivelse” af den voksne og fraflyttede fortællers udvidede verdensforståelse, som det lokale Himmerland bringes i udveksling med. Fortælleren indtager rollen som en moderne og berejst stedboer, hvis sansende krop afspejler de steder, han har opholdt sig på.¹⁷¹ Himmerland har som barndomsland formet hans synæstetiske sanseapparat, og det er således ud fra egnens lokale landskab, fortælleren møder den større verden.

Den himmerlandske vind bevæger sig gennem landskaber og et løv, der påkalder sig minder om en særlig beplantning. Fortælleren historiserer den særlige botanik, så stedet får en forbindelse til istiden, men også Sverige, hvor kimen fra barndommens Himmerland senere viser sig fuldt udfoldet: „Men først helt oppe i Sverige har jeg helt og nærværende tilegnet mig den unge stemningsfine Skovnatur, Asp og Birk, Morænefloraen, som Dværgaspen i Himmerland talte saa længselsfuldt om” (2/86). Fortællerens synæstetiske erindringsgods rækker ud over det lokale Himmerland og ind i Norden og i andre tekster helt ud over Europa og mod Amerika. Det cementerer fortællerens kosmopolitiske indstilling, der ikke alene er forbundet til kartografiens absolutte refleksionsrum, men som også finder et sansenært og relationelt netværk af naturlandskaber på tværs af grænseskel med kroppen og synæstesien som mellemlid.

Mens det lokale erfaringsgods næres af forestillinger om himmerlandske bønder med forbindelse til landskabet og jorden, bliver det kosmopolitiske repræsenteret af: „Blæsten og de vældige Skyer der gaar i Alpeprocessioner over Himmerland og altid har gaaet, saalænge der har været et menneskeligt Øje til at drages af deres luftige Flugt” (2/87). Inden for den atmosfæriske forståelsesramme stimulerer vejret med skyernes formationer fortællerens forestillingskraft, så det ikke alene er Himmerland, der genkaldes ude i den store verden, men også den store verden, der påkalder sig fra fortællerens position i Himmerland. Hjemlængsel og udlængsel forbindes gennem sansningen, så barndommens sanseoplevelser afføder forestillinger om den store verden, mens voksenlivets sansninger på rejser jorden rundt genkalder barndomslandskabet.

Fra luftspejlingen, der bringer det fremmede landskab til Himmerland, bevæger fortælleren sig ned i Himmerlands talrige gravhøje, hvor han ikke opholder sig ved den historiske rigdom, men ved den forglemmelse, der gør sig gældende i den

¹⁷¹ Casey 2010, side 96.

himmerlandske kultur til trods for, at historien er aflejret i de lokales blod. De vitalistiske spor, fortælleren forfølger i sit barndomsland, overskygges af en ignorant, kristen kultur, som fortælleren på arkæologisk vis går i rette med. Hans egen barndomsfantasi næres i modsætning til den øvrige kultur af de arkæologiske vidnesbyrd og den historiske atmosfære.

Dertil bekender fortælleren sig til en nedarvet slægtserindring, der determinerer himmerlændingene på tværs af generationsskel:

Desuden tror [jeg] paa Slægtserindring, en arvet rimeligvis ganske organisk Trang til Generfaring, til at søge nedad i Tiderne og ligesom opleve Skyggen af alle de Indtryk der har været af bestemmende Indflydelse paa vore Aner [...] Men naar man har Spor i Kroppen af en Fortid der ligger saa langt tilbage, næsten bagom Naturhistorien, er det ikke underligt at Slægtens sidste forholdsvis nære Aartusinder endnu ulmer levende i Blodet og gør Krav paa Genoplevelse (2/89).

Genealogiens mytiske generfaring fører fortælleren og Himmerland gennem alle tider, og med en vitalistisk indstilling som pejlemærke er han optaget af én sag, der på syntetiserende vis bringer: „Verden ind under *et* Synspunkt” (2/90), som er et, hvor barndommens Himmerland står som en miniature under den større verden. Det velkendte mikrokosmos tjener som grundlag for en forestillingskraft, der har sendt den nysgerrige fortæller rundt i store dele af verden, så begrebet hjem får en kosmopolitisk tyngde frem for en lokal: „Hele mit Liv er en Himmerlands Beskrivelse – men pas nu paa, jeg har sat mig i Stand til at plante Foden paa Steder endogsaa meget langt derfra saavel i Tid som i Rum og føle mig hjemme endda!” (2/90).

Dernæst henvender fortælleren sig til kommende biografister og antyder selv det fortolkende blik på sit barndomslandskab, der gennemløber teksten. For denne afhandlings ærinde er det biografiske ikke interessant, men derimod fortællerens toponymiske vilje til at søge efter en dybere mening, der gemmer sig som en himmerlandsk immanens i landskabet.¹⁷² Det ontologiserer som udgangspunkt hans projekt, mens den sanselige tyngde i den stedlige undersøgelse stemmer tilgangen fænomenologisk. Fortælleren afrunder da også „Himmerlands Beskrivelse” med en række spidsformuleringer om en hjemfølelse, der som i Bangs tre romaneksempler er under afvikling:

Alt er undergivet Forvandling, Hjemmefølelsen ogsaa. Vi forandrer os, og Tiden vi har hjemme i bliver heller ikke staaende paa det samme. Naar jeg nu kommer hjem til min Barndomsegn kender jeg den næppe igen. *Afstandene* eksisterer slet ikke mere, men selv Terrænet er som forvandlet (2/91-92).

¹⁷² Bestræbelsen på at falde på plads på et sted indskrives fortælleren i en toponymisk tradition (Casey 1993, Tuan 1974). Hos Bang begrænser toponymien sig til Katinka Bai i *Ved Vejen*, mens resignationen bliver udtryk for hendes hjemfald til en tid uden fortid og ønskværdig fremtid.

I erkendelsen af barndomslandets ustabilitet markerer fortælleren sig som en moderne verdensborger frem for en reaktionær hjemstavnsfortæller. Han betragter det agrare som forbindelse til en vitalistisk indstilling til udvikling og indtager i den sammenhæng et dobbeltperspektiv, der viser sig i flere *Himmerlandshistorier*. Fortælleren begræder ikke barndomslandets foranderlige topologi, men sætter det på en verdensvendt skala, så verden og ikke Himmerland bliver hans hjem som voksen. „Himmerlands Beskrivelse” fremviser i den forstand fortælleren som en moderne helt, der internaliserer hjemstavnen og tager den moderne bevægelse på sig som kosmopolit.

Udvekslingen mellem det lokale og verden skaber en spænding hos fortælleren. Som født og opvokset i Himmerland genkalder fortælleren sig et erindringsgods, der betragter verden fra det lokale, mens han som voksen og berejst fortæller kigger ude fra verden og tilbage mod det lokale Himmerland. I vekselvirkningen opstår der en fortolkende gestus, der særligt i de tidlige historier afprøver et vitalistisk idégrundlag som forbindelsesled mellem fortid og modernitet. I den vitalistiske indstilling undersøger fortælleren den lokalt særegne livskraft, men i flere historier berøves den sin styrke i mødet med moderniteten.

Rykker moderniteten mennesket op med rode for at placere det i en rumliggjort verden i forandring og konstant bevægelse som i Bangs værker, bliver det i heiddeggersk forstand hjemløst, mens det som kompensation for den moderne erfaring indsætter strategier, der skal forhindre en løsrivelse fra stedet.¹⁷³ Dialektikken mellem det moderne og bestræbelsen på overskridelse aktualiserer Bermans modernitetskritik og åbner for et sammenligningsgrundlag mellem Bangs og Jensens tekster. I Bangs tre romaner forsøges den moderne tabserfaring overskredet gennem et følsomt og intimt nærvær, mens den i Jensens himmerlandshistorier forbinder sig til en positiv øjeblikserfaring, der forener alle tider gennem myten.

Når fortælleren i „Himmerlands Beskrivelse” bevæger sig ned i slægtshistorien og de himmerlandske gravhøje for at motivere en genoplevelse og generfaring, etablerer han et moderne stedsforhold tidligere end Heidegger formulerer sin kompenserende firfoldsstrategi. Men som i Bangs romaner er det sociale rum også i himmerlandshistorierne afgørende for den stedlige erkendelse, og i mine analyser af

¹⁷³ Inden for økokritik bliver provinsen til byens modbillede med en heiddeggersk *provincial dweller*: „The provincial dweller knows that if you pull a rock from out of the ground and turn it upside down, you are likely to find on its underside a covert world of soil, roots, worms and insects. A nonprovincial dweller either never suspects or else tends to forget such a thing, for the stones that make up his city have already been abstracted from the ground, wiped clean, and made to order. A province, in other words, is a place where stones have two sides” (Harrison 1992, side 246). Jensen afskriver ikke byen, men tilgodeser eksempelvis New York som euforisk forløsning for den moderne udvikling i *Den ny Verden* (1907).

historierne afprøver jeg ligeledes ud fra en sociologisk tilnærmelse betydningen af den kosmopolitiske indstilling, der tilgodeser egnens åbning mod verden.

Som grundlag for overskridelsen af en moderne bruderfaring mellem fortid og nutid går himmerlandshistorierne til naturen ud fra en idealistisk afprøvning af fortidens landskabelige tilknytning. Her må mennesket vige fra sin centrale magtposition til fordel for en desantropocentrisk indstilling til naturen, der forener menneske, dyr og planter i en samlet organisme med en biologisk livskraft.¹⁷⁴ Hvordan den dybere natur i landskabet finder forlængelse i mennesket udfoldes i flere historier og skal nu ud fra de analytiske pejlemærker geologisering og zoologisering fremdrages gennem min analyse af „Tordenkalven”.

Geologisering i „Tordenkalven”

Himmerlandshistoriernes samlede kartografi kan overordnet set betragtes som en abstraheret projektion af et evolutionært idégrundlag. Historiernes opdigtede kort udgør ikke kun en topografisk ramme om handlingsforløb, men tilbyder også en dybdetektonisk symbolik, der tilfører historierne en mytisk kronotopi. Befatter overfladeforholdene sig med boformer og sociologi, er de jordiske dybdeboringer et udviklingshistorisk anliggende.¹⁷⁵ I historien om „Tordenkalven” (1904) tildeles Himmerland en immanent undergrund, der ikke udgydes i historiens sociale virkelighedsrum.¹⁷⁶ Himmerland er i fortællingens nedre jordlag potent, men himmerlændingenes manglende refleksivitet efterlader den mørke muld godt begravet under modernitetens sandjord. Forholdet fremskrives gennem Tordenkalvens vagabonderende adfærd og vitalistiske figuration.

Tordenkalven er en velkendt, himmerlandsk skikkelse, som historien indsætter i en ikke tidsfæstet ramme og beretter om: „som et fjærnt Sagn” (1/225). Den fjerne fortid relativiseres dog af fortælleren selv, idet Tordenkalven har eksisteret: „saalænge levende Folk kunde huske” (1/225). Spændt ud mellem mytisk fortid og fortælle tid fører fortælleren Tordenkalven gennem sit nutidsplan i en afprøvning af de betydningsspor, den vitalistiske figur måtte have sat på egnen.

Historien åbner i en sagastil med modifikationer. Hovedpersonen med øgenavnet „Tordenkalven” tildeles ingen afstamning, for han: „tilhørte ikke nogen Familie, nogen Slægt eller noget Samfund” (1/225). I sin fremstilling af figuren tilgodeser

¹⁷⁴ Ehlers Dam 2010, side 62.

¹⁷⁵ Den geologiske og zoologiske metaforik forbinder himmerlandshistorierne til Charles Darwins *On the Origin of Species*, hvor det allerede indledningsvis nævnes, at: „...as naturalist, I was much struck with certain facts in the distribution of the inhabitants of South America, and in the geological relations of the present to the past inhabitants of that continent” (Darwin 1859, side 1).

¹⁷⁶ Min læsning af „Tordenkalven” er udkommet i en tidligere udgave i Müller-Wille et al. (red). 2017, side 238-243.

fortælleren i stedet en skelsættende begivenhed. Tordenkalven var: „en stor og velskabt Karl, men [...] var bleven Krøbling ved at gaa bagover med en Hest” (1/225). Den personlige skæbne indsættes i en analogi, hvor Tordenkalvens faldulykke sammenlignes med „Danmarks Historie” (1/225), der henviser til tabet af landområderne i Sverige og det sydlige Danmark. Herfra knytter fortælleren bevægelse og geografi til figuren. Som forkrøblet væsen har Tordenkalven en vagabonderende adfærd, og: „[h]an gik flere Mil i sin Levetid end nogen anden Mand i Himmerland” (1/226). Vagabondens vedholdende bevægelse ser fortælleren som udtryk for livskraft i det ellers vanskabte væsen.

Tordenkalven markeres som en himmerlandsk liminalfigur, der placeres i en mytisk fortid: „udenfor Tiderne” (1/225). Som hele Danmarks historie udtrykker hans fysik en amputationshistorie, da han ligner: „en Mand af kæmpemæssig Vækst, der er bleven bukket sammen og skudt ind i hinanden som en Kikkert” (1/225). Men trods sit handicap har Tordenkalven beholdt sin fysiske styrke, hvilket øgenavnet genlyder af. „Tordenkalven” som sammensat nomen bærer på en dobbeltbetydning. Som topografisk denotation er „kalv” en naturskabt ø, der forbinder sig til et landområde, mens kraftudtrykket „torden” tilfører en styrke i det lille mikrokosmos, Tordenkalven legemliggør.¹⁷⁷ I en yderligere beskrivelse af den mytiske tidsramme fremtræder en dialektisk forståelse, hvor det sagnomspundne spiller op mod fortælle tiden. Indsat i en nordisk sagastil med analogi til en dansk amputationshistorie kan fortælleren udpege Himmerland som et nordisk kraftfelt, der er svundet uforløst ind. I en yderligere beskrivelse af den mytiske tidsramme fremtræder en forståelse af, at årsagen til amputationen skal findes i det sociale nutidslag.

Tordenkalvens besværede gang på jord: „satte dybe Spor” (1/226). De dybe spor udtrykker et dobbeltrettet forhold mellem nærvær og fravær. Sporene viser, at Tordenkalven har været tilstede, men nu er væk, og fra sit distancerede overblik fortolker fortælleren sporene efter Tordenkalven ud fra en dobbeltrettet betydningsdannelse, hvor instansen indfælder en gammel kultur i Tordenkalven, samtidig med at Tordenkalven træder i forbindelse med det himmerlandske landskab, som udpeges og samles i de vagabonderende bevægelser.

Med sin stavrende gang udtrykker Tordenkalven en særlig tidslighed. Tempoet er langsommeligt og vedholdende, og fortælleren betragter ham som en kropsliggjort fortidshistorie, der: „lignede en Bylt gamle Klude, der har sat sig i Bevægelse paa fire sammenlaante Ben [...] Naar man nu saa ham saadan maale sig firbenet hen ad en Vej, skulde man jo ikke tro, han var et Menneske [...] som et Dyr i sit Skind. Paa Hovedet bar han en gammel spidspullet Hat” (1/226). Lighedstrækkene med en

¹⁷⁷ www.ordnet.dk under søgeordet „kalv”, punkt 3.

muldvarp, der kravler hen over jorden, bekræftes yderligere af hænderne, der: „var gule og kødfulde med stinde Haar paa og tykke hornede Negle” (1/225). Analogien udvikler sig og forflytter Tordenkalven til under jorden. Et modstykke til Tordenkalvens langsommelighed indfinder sig dernæst med en tempomæssig og moderne transportform: „[Tordenkalven] forfulgte et Maal og havde bedre Tid end andre Folk, der haster af sted i Fjedervogn med Heste for og har saa travlt med at vinde ind paa Manden med Leen” (1/226). Fjedervognen er et moderne teknologisk element, der gør forplantningsevnen stærkere end krigen i Bangs *Tine*, hvor jordemoderen haster afsted gennem krigslandskabet til nye fødsler. I sammenstillingen mellem Tordenkalvens og modernitetens væsensformer og tempi antyder rytmerne en udviklingshistorie.

Den evolutionære udvikling fra dyrisk, jordbunden adfærd til teknologisk landvinding i horisontal hastighed udgør ingen syntesetænkning. Fortælleren lægger sin sympati i sporet af Tordenkalvens mytiske tidslighed, men må se sig sejret af sin fortællelid, når Tordenkalven mod slutningen overgives til den hastige færd mod døden og „Dødens Svimmelhed” (1/231). Inden historien når sin slutning, og Tordenkalven ender sin vandring, får fortælleren fremskrevet krøblingen som et færdigt monument i landskabet, men inden da skal en større tradition indskrives i Tordenkalven, så figuren i sin personifikation af fortid kan hente hele den nordiske kultur med sig i jorden.

Fortælleren går i rette med en social kultur, der hersker i Himmerland, og som skygger for stedets sande natur, som repræsenteres af egnens vagabonder: „Man fortalte for Resten, at der laa en ulykkelig Kærlighed bag Tordenkalvens Liv, men det vil man gerne fortælle om Enhver, der er kommen til Alder uden at have været Gift [...] Til Gengæld synes det jo, som om de havde faaet andre Gaver i Erstatning allesammen” (1/229). Den sociologiske betragtning påpeger et fastlåst normsæt, der ikke tilgodeser egnens iboende naturkræfter, der sidder i Tordenkalvens lunger som: „Livslysten” (1/230). Ved at leve et liv på afstand af egnens sociale liv kan han som friluftsmenneske træde i en anden forbindelse med landskabet.

Foruden overnaturlige kræfter besidder Tordenkalven et digterisk talent, som fortælleren begrundet ud fra sin vitalistiske indstilling til vagabondens friluftsliv. Ad digtertraditionens vej tildeles Tordenkalvens viser middelalderdigtningens kvaliteter: „saa maa der jo et Billede fra Ridderalderens bedste Tid til for at finde noget lignende i Retning af Sværmeri og skøn Undseelse” (1/229). Foruden middelalder og sagastil hægter fortælleren en nordisk tradition på Tordenkalvens kvad, der finder sit sidestykke i eddadigtene: „Hans Blod var saa sødt [...] derfor udtrykte han sig altid i Kendinger [...] og benyttede sig mest af Stavrim ligesom de Gamle” (1/230). Men fortællerens sympatiserende indstilling ironiseres, når

Tordenkalvens kvad viser sig at indeholde et ikke stuerent indhold om det sukkersøde barn, der drikker af sin: „Moders Sukkerpatte” (1/230). Ved at indtage det lille barns fordomsfri og uskyldige gemyts oplevelse af Tordenkalvens drikfældige natur kan fortælleren opretholde sin fascination for figuren og fortsætte sit vitalistiske projekt om at indskrive livskraft i Tordenkalven og gennem hans vandringer lade den forplante sig til hele Himmerland.

Med sin geografiske markering og samling af Himmerland og en derudover ærefrygtindgydende magt over himmerlændingene udpeges Tordenkalven som et kraftfelt, fortælleren ser reflekteret i det himmerlandske landskab:

Han var en Skabning, der skulde ses ude, kravlende paa Jorden og med et Vejr over sig, han lignede selv et Landskab eller en gammel Bondeegn med den toppede Hat, der saa ud som en Kæmpehøj, og Øjnene der skinnede som brændte Ruder i et gammelt Hus. Hans Skæg og Haar var som en rimet Kratskov, hans Pukkel lignede en Bakke, og hans Øren Grusgrave. Der stod en mudret Pyt i hver af hans Mundvige, hans Haandbage var mørke og furede som en Brakmark. Og i hans Miner legede det barske og blide Vejrlig, Regn og Solskin, den farende Blæst og de sure Taager (1/230-231).

Den isomorfe sammensmeltning af figur og topografi er en stedskonstituerende modus, der samler Tordenkalv og landskab til ét fælles udtryk, så Tordenkalven bliver Himmerland, og Himmerland bliver Tordenkalven.

Historiens virkelighedsplan modsætter sig imidlertid fortællerens fortolkning, og Tordenkalvens og landskabets vitalistiske immanens udstråler ingen vibrerende kraft på det sociale virkelighedsplan med hentydning til Jane Bennetts materielle ontologi, der tager afsæt i Henri Bergsons *élan vital*, jeg inddrager her til at få greb om den særlige vitalisme, himmerlandshistorierne indskrives i landskabet som en særligt lokal livskraft, der får litterær form i myten.¹⁷⁸

Parallelt med Bangs romaner, Simmels sociolog og himmerlandshistorierne udvikler Bergson en livsfilosofi.¹⁷⁹ Begrebet *élan vital* betegner heri en skabende livskraft, der modsætter sig en mekaniseret og darwinistisk udviklingstanke, der genlyder i Bangs romaners persongalleri og deres kropsbegærlige interesse i at forplante sig.¹⁸⁰ Bergsons livsfilosofi er i modsætning til den mekaniske udviklingslære en fænomenologisk bevidsthedslære, der anerkender en rumlig tidslighed og varen, der er i bevægelse mellem fortid og intuitiv fremtid. Bergson

¹⁷⁸ Jensens livskraft, livsfølelse eller vitalisme, er et vægtigt fokuspunkt i forskningen inden for forfatterskabet. Mit bidrag forbinder den til Bennetts vibrerende kraft, der hos Jensen selv formuleres med begreber, der i dag er at finde i økokritikken: „Livsfølels[e] er Summen af vore Sansers Erfaring, den er bunden til det Organiske, det Dyriske, selv naar den i sin Sunheds Svulmen higer mod det Grænseløse” (Jensen 1901, side 137-138).

¹⁷⁹ Se især min analyse af „Jørgine” i kapitel 7.

¹⁸⁰ Bergson 2013, side 118. Jensens vitalisme har i den forstand en darwinistisk kritik til fælles med Bang, men hvor Bangs romaner som udgangspunkt spidder den mekaniske udviklingslære, prøver himmerlandshistorierne den af.

bringer de to i samspil, så de udgør en strøm af livsimpulser, der aldrig falder til ro, men som i deres dynamiske natur bevirker forandring og differentiering.¹⁸¹ Derudover tilgodeser Bergson en transcendent kraft bag den mekaniske verden, som giver energi til levende organismer, og som ligger til grund for Bennetts ontologi og skaber genklang i Jensens vitalisme.¹⁸² Bennetts kraft kan derudover bringes i dialog med Latours aktørnetværkstanke, men frem for at tænke i immateriel transcendens, tilgodeser Bennett også en materiel immanens og tilfører en vibrerende kraft i både organiske og uorganiske stoffligheder, der emanerer fra tingen selv og ikke en ekstern aktør.¹⁸³

Bennett breder sin teoridannelse ud mod et økokritisk felt gennem en inddragelse af Félix Guattaris tre økologier, der omfatter et miljømæssigt, et socialt og et mentalt register.¹⁸⁴ De tre, hævder Guattari, udgør en enhed, og enhver økologisk krise bør analysere alle tre led ud fra en grundlæggende accept af, at mennesket både er i og af naturen.¹⁸⁵ Mennesket er ikke alene stedefæstet i naturen, men også formet af den, og Guattaris tilgang harmonerer således med det uspaltede forhold mellem subjekt og objekt, jeg gennemgående tilgodeser i mine analyser, og som er et symbiotisk forhold, der i flere himmerlandshistorier står i vejen for en vitalistisk overskridelse af virkelighedsplanet.

I geologiseringen af Tordenkalven foreslår historien i sin metaforik, at der eksisterer et immanent kraftfelt under Himmerland. Men idégrundlaget får ingen udstråling i det sociale virkelighedsrum på historiens nutidsplan, hvor opmærksomheden i stedet rettes mod moderniteten som aktør med fjedervognens tempo væk fra det natur- og landskabssyn, Tordenkalven kun fra barnets naive position iværksætter. Heri ligger historiens kritik af den sociale virkelighed, hvor det ikke er den barnlige begejstring for naturmennesket, men den voksnes pragmatiske skepsis over for outsideren, der får overtag og sender andre impulser ud til en ontologisk og social forståelse af Himmerland end den vitalistiske.

Både landskab og krop bliver topografiske formationer i „Tordenkalven”. Ved dobbeltmanøvren udtrykker fortælleren et enhedsstiftende syn på stedet, så ikke alene Tordenkalven, men også det landskab, han repræsenterer, forsvinder med

¹⁸¹ Bergson 2013, side 13-15.

¹⁸² Se *Den vitalistiske strømning* for en idéhistorisk indføring i Jensens forfatterskab, der forbinder hans vitalisme til Nietzsches dionysiske tænkning, idet begge skriver hen mod en koncentreret øjeblikoplevelse, som forbinder alle tider i en opfyldt livslyst (Ehlers Dam 2010, side 221-222). For min fænomenologiske tilgang er Bergson en mere oplagt forståelsesramme.

¹⁸³ Bennett 2010, side 67.

¹⁸⁴ Bennett 2010, side 113.

¹⁸⁵ Felix Guattaris økokritik forholder sig hundrede år senere til menneskets *ecoside*, der som neologisme betoner ikke kun naturens, men også det mentale registers krise. Skal naturen reddes, må der en mental økologi til, men enhver mobilisering udfordres af massemediernes manipulation af det sociale register forstået som kollektiv (Guattari 2000, side 40).

vagabondens død. Himmerland bliver i den forsamlende form et sted for en naturindstilling, der hører en sagnomspunden fortid til, men som på nutidsplanet ikke finder gennemslagskraft og agens.

Med Tordenkalvens skæbne og død bortfalder forestillingen om Himmerland som et kraftfelt. Med hans: „Bevidsthed slukkedes et forgudet Erindringsbillede i hans Indre, Billedet af en ung Karl, der rank og sværlemmet red højt paa en ustyrlig Hest” (1/231). Ved at indlemme en storhedskultur i Tordenkalven og dernæst nedfælde figuren monumentalt i landskabet kan fortælleren foretage en konserverende og fortolkende gestus, der fremviser Himmerland som et stedligt minde om den nordiske storhed, der blev til fald. Men idealismen forbundet til Tordenkalvens skæbne er fortællerens abstraktion og fremmed på historiens virkelighedsplan, der tilgodeser Tordenkalven som én af egnens mange drikfældige vagabonder. „Lindby-Skytten” er en anden original, der repræsenteres i historien af samme navn, og hvis fortæller på tilsvarende vis benytter en gammel skikkelse fra egnen som afprøvning af sin vitalistiske indstilling.

Naturen stærkest i „Lindby-Skytten”

I historien „Lindby-Skytten” (1898) kommer som i „Tordenkalven” en kronotopisk markering til syne i personaftegningen af skytten, der indledningsvis markeres med Pans skæbnetegn på panden (1/53).¹⁸⁶ Hos Lindby-Skytten antyder Pan-symbolet en organisk naturkraft, der nedbryder et dikotomisk skel mellem natur og kultur, som stedfæstes yderligere med skyttens persontegning. Lindby-Skytten legemliggør en kristenkritisk holdning, når hans vagabondering sammenlignes med Ahasverus’ idømmelse til rastløs vandring frem til dommedag. Det vesterlandske mytegods markerer historiens idealistiske indstilling til skyttens isolation fra et himmerlandsk socialliv, og i de symbolske repræsentationer overtager skytten de mytiske figurers kvaliteter for at afprøve dem på Himmerland i sin rumlige færden.

Fortælleren sympatiserer med skytten, hvis persontræk er som børnenes: „sikre Instinkt, de følte Urtidernes Slægtskab, de kunde ane en Ligemand i et voksent Menneske” (1/53). Lindby-Skytten er som børnene ikke underlagt socialisering, men reflekterer et umiddelbart forhold til omgivelserne omkring sig. En social sammenhæng bekræfter skyttens manglende kultivering, da han under kortspil og slagsmål: „brugte hemmelige Kneb” (1/54). Historiens fascination af skytten holder som børnenes ved og forfølger indledningsvis vagabondens mangel på sociale færdigheder, inden han bringes i udveksling med et naturlandskab.

¹⁸⁶ I den vitalistiske strømning står hyrdeguden Pan for en helhedskraft i naturen (Ehlers Dam 2010, side 172).

Lindby-Skytten giver sig en nat i kast med et kortspil mod tre andre mænd. I mørket afslører: „Tællepraasen” som moderat lyskilde de fire mænds: „hærgede Ansigter. Mogens, der var kommet nybarberet til Auktionen, sad med en mørk Skygge over hele Underansigtet, hans Skæg var groet ud. Det var ikke længere Mennesker, der sad der” (1/57). Mørkets nedbrydning af konturer og forskelle giver plads til naturens vrangside, der viser sig i mændenes temperament. Kortspillet afslører et dyrisk instinkt hos mændene, og historien bevæger sig fra den mørke atmosfære til den lyse dag med en bevidsthed om den menneskelige natur og skyggeside, der trænger sig på med et symbolsk mørke og forstærkes under indtagelse af alkohol, så mændene ikke længere kan opføre sig civiliseret, men sidestilles med dyr.

Efter det ophedede kortspil isoleres Lyngby-Skytten på et sted: „Langt borte fra menneskelige Boliger” (1/58). Her venter i modsætning til den temperamentsfulde nat en synæstetisk sanseoplevelse i prosalyrisk stil, som den tager sig ud omkring et åløb, hvor Lindby-Skytten fisker, mens natten falder på. Den samlede naturformidling foregår delvist fra en overblikspostition og delvist i dækket form med perspektivet placeret tæt på Lindby-Skytten, hvorfra de mindste detaljer kan betragtes: „Et og andet Græsstraa under Skyttens Hoved søgte sig en bedre Stilling, fjedrede tyst op paa et andet Sted” (1/58). Græsstrået bliver eksponent for en naturlig tilpasningsevne og overtager den opretholdelsesdrift, der historien igennem ligger som vibrerende underlag og forener det mørke rum og mændenes skægvækst med naturens lyse atmosfære og græsstråenes strunke stræben.

Da det er blevet morgen, bevæger Lyngby-Skytten sig ned til åen for at fiske. Fortælleren fremstiller åløbets livlige bevægelser og dyreliv, hvorefter en gedde kommer til syne og irttesætter den harmoniske præsentation, da den: „stod ganske stille med determineret Underbid, som en død Ting, efter Geddernes Sædvane. Det ene Øje syntes at se vedholdende op. Den var ikke til at faa fat i, desuden var det en lille Tingest” (1/59). Gedden kaster blikket tilbage mod observatøren, så forholdet mellem betragter og betragtet vendes rundt, og naturen med gedden som eksponent indtager en magtposition og gennem spejlingsprincippet tildeler den menneskelige betragter geddens og naturens persontræk. Magtbalancen cementeres yderligere med skyttens handlinger.

Fra åløbets dynamiske mikrokosmos forlægges opmærksomheden til en flue på Lindby-Skyttens hånddryg, hvor den får et klask og brat sætter en stopper for den sanselige naturfortabelse. Naturen anfægter dernæst skyttens magt over naturen, da skytten får bid og fanger en stor gulhvid Ørred, hvis bevægelser beskrives:

Den sprællede i Vandskorpen og bakkede med Halen for at holde sig nede, alle Smaadyrene for ind mellem Planterne ved Bredden. Lindby-Skytten tog Krogen ud og lagde Fisken bagved sig i Græsset. Længe efter, medens han igen sad drømmende med Snoren ude, hørte han Fisken

pusle i Græsset med Finnerne og aabne Munden; det lød, som naar en røger Tobak og af og til faar en Boble til at briste mellem Læberne (1/59).

Ørredens personifikation i form af boblen er den menneskelige betragters sammenligning, der bestrides umiddelbart efter, da Lyngby-Skytten underlægges en kraft stærkere end den menneskelige og får et krampeanfald:

Han standsede med et Ryk, stejlede bagover og faldt som en Træbul. Den elastiske Engbund fik ham til at hoppe lidt op og falde ned igen. Han laa paa Ryggen, Ben og Arme gik som Marionetlemmer, han knejsede og huggede Hovedet stærkt bagover i Engbunden. En tyk Knurren og Snorken kom gennem Struben. Hænderne var sammenknugede og Tømmelfingrene bøjede ind, ligesom paa nyfødte Børn, Øjnene drejede det farvede op under Brynet og vendte Hviden ud (1/60).

Ørredens bevægelser forskydes til skyttens epilepsi, så den tidligere personifikation af fisken ikke alene dementeres, men inverteres, når naturen underlægger mennesket sin kraft. Epilepsien fratager mennesket omverdenskontrol og naturbeherskelse, så blotlæggelsen af mennesket som et dyr under kortspillet statuere yderligere. Dertil bevirker den kropslige krampe som tilfældet er med Katinka Bais lungesygdom en fokusforskydning fra en intentionel bevidsthedsform til en biologisk styring af kroppen.¹⁸⁷

Lindby-Skyttens kropslige destabilisering fratager figuren en agens, der forflyttes til naturen. Kroppen styres af en biologisk drivkraft, der trænger sig på og underminerer bevidsthedens suverænitet, der ellers syner frem gennem fortællerens idylliserende indstilling til historiens indledende naturscene. Naturens dominans bestyrker i stedet den dyriske drift, som mændene under det natlige kortspil på temperamentsfuld vis kropsliggør, og kløften mellem natur og kultur nedbrydes yderligere i historiens sidste del.

Efter anfaldets ophør reflekterer historiens fortæller over krampernes natur:

Øjnene var aabne og saa nu ret op i Luften, spejlede al Verdens tomme Undren. Medens han blev liggende ganske stille, vekslede Udtrykket i de aabne Øjne, det var som noget rørte sig i dem. Trækkene var stramme og uden Mening, kun Øjnene levede. Var det Tidernes Løndom, var det den eneste Evighed som aabnede sig der? (1/60).

Spørgsmålet om en dybere mening kan besvares gennem øjnenes repræsentation som spejl ind til en bevidsthed, der i historiens kiastiske organisering er geddens såvel som skyttens. Gedden med det antropomorfe blik forkaster fortællerens forsøg på at projicere en harmonisk naturopfattelse ind i åløbet. Naturen lader sig hverken antropomorfisere eller besjæle, men indlemmer mennesket i sin organisme på

¹⁸⁷ Mennesket som biologisk krop betones flere gange hos Bang med den mekaniske og kropsbegærlige indstilling: „[V]i alle er her jo for Forplantningen” (Bang 2010, side 234). Fra Bangs borgerligt-kulturelle udsigtspunkt når hans værker ikke ind i en dybere økologisk tanke som Jensens, hvor naturen er intimt forbundet til bondemiljøets livspraksis.

biologisk vis, så det menneskelige mulighedsrum for at overskride det uspaltede forhold mellem subjekt og objekt afvises i sidestillingen med dyrets tomme bevidsthed. Der finder ingen abstraheret og positiv naturforløsning sted, og fra den negative indsigt vender historien med Lindby-Skytten som biologisk og bevægeligt kropscenter tilbage til historiens sociale rum.

Efter at være kommet sig oven på faldet ind i en tom evighed vender Lyngby-Skytten tilbage til den civiliserede bondekultur, hvor unge kvinder flygter ved synet af ham. De epileptiske anfald fortsætter som en affektiv forstyrrelse, der griber ind i virkelighedsplanet, og sammen med den vagabonderede status placerer de skytten på kanten af et samfund, der ikke har øje for den naturlige cyklus og organisme, skytten inkorporerer. Fortælleren tilgodeser fortsat naturen og biologien som aktør og lader den få det sidste ord, når skytten bevæger sig ind i det sociale rum som et fremmed og uvelkomment element. Her anspores en social kritik, når: „Han kom og gik, var mest borte, ingen regnede med ham” (1/62). I det sociale rum er skytten blevet menneskesky og ondartet, så naturkraften indsat i det kultiverede rum vinder ind som en undertrykt slagside. Med Simmels biologiske og metaforiske begrebspar for øje, åbner magtudvekslingen mellem natur og kultur for en yderligere dynamik i „Lindby-Skytten”. Som outsider har det sociale rums hypertrofi udskilt skytten, men i sin tilstedeværelse bringer han en biologisk bevidsthed med sig, der forplanter sig til flere af himmerlandshistorierne som en mørk fænomenologi, der nok omfavner den førmoderne repræsentation, men også ligger på lur i den mere kultiverede og moderne.¹⁸⁸

Lyngby-Skytten findes død på et gårdloft. Det slår historiens natursyn endeligt fast med en markering af en biologisk kæde, hvor Lyngby-Skytten som fisker og jæger står over dyret, men selv ender som føde for naturens kryb efter sin død. Åens myldrende insekter overføres til midernes travle bevægelser, og retter sig med en henvisning til geddens blik i naturscenen mod en tom bevidsthedsform: „Øjnene vendte glansløse og dumme op mod Loftet, Larver og Smaadyr havde travlt under hans Klæder” (1/62). Øjnenes udtryk bliver igen en nøgle til forståelse og spejler på loftet ikke historiens naturbevidsthed og vandspejl, men et socialiseret rum, hvor naturens kraft vækker ureflekteret rædsel. Med en psykoanalytisk ekskurs dør skytten uset på loftet af socialitetens kropshus og markerer civilisationens undertrykkelse af den biologiske drivkraft, skytten kropsliggør, og som skal vise sig at slå igen mod den menneskelige virkeevne, hvilket jeg vil demonstrere i næste kapitel, hvor jeg går til udvalgte historiers atmosfæriske betydningsdannelser.

Overførslen af organisk liv omkring åen til et tilsvarende i dødsscenen skaber en

¹⁸⁸ Min senere analyse af „Pigen fra Hvorhvarp” vil vise, hvordan den skarpe opdeling mellem socialklasser ikke lader sig opretholde i det atmosfæriske mellemrum, der er lokalt funderet.

bevidsthed om menneskekroppen som ikke alene indsat i naturen, men del af naturen. Fra at kunne herske over fluen og fisken indsætter historien skytten i en fødekæde, hvis evighed udgøres af et uendeligt princip om fortæring.¹⁸⁹ Det zoologiske og desantropocentriske vilkår driver historien om skytten videre.

I „Lindby-Skytten” kigger naturen tilbage på mennesket, som det vinder over i døden. Den virker også tilbage på mennesket som en skyggeside i det natlige kortspils temperament og som skyttens epilepsi og udlevering til mider. Det tildeler naturen en kraft og en virkeevne, der kommer til udtryk i epilepsiens magt over mennesket. Naturens skyggesider indskrives i Lindby-Skyttens krop, og gennem dens bevægelser mellem kultur- og natrum opstår der et uspaltet forhold mellem skytten og naturen og mellem naturen og kulturen.

Naturen som fremmedhed og slagside i „Lindby-Skyttens” sociale rum peger på en kritik i historien, der er vendt mod en mentalt og socialt økologisk tænkning.¹⁹⁰ Lindby-Skytten stigmatiseres i det sociale rum ud fra en modvilje mod at imødekomme de mørke naturkræfter, han bringer med sig. Det markerer en spaltning i stedets generelle naturforbindelse, som Lindby-Skytten udfylder, og som døden biologisk set ophæver, når han dør i det sociale rum.

Historiens sympati for Lindby-Skytten fattes gennem de mytiske forbindelser til den frie vandrers intime naturforbindelse: „Langt borte fra menneskelige Boliger” (1/58) og til børnenes fordomsfri verdenssyn. Først på afstand af kulturens gårde finder historien støtte i idylliske landskabsaftegninger, men biologiens allestedsnærvær vender naturbeherskelsen på vrangen. Dynamikken og disharmonien mellem de to rumlige formationer og deres sociale repræsentation udspringer af historiens imaginære modus, der afprøver en abstraheret naturholdning, som punkteres af krop og biologi.

Set fra historiens biologiske virkelighedsplan forløser Lindby-Skytten ikke fortællerens idealistiske naturopfattelse. Til gengæld forbliver han en outsider, der kropsliggør en mørk natur, som handler med Himmerlands samlede organisme. Naturens dunkle slagside træder tydeligere frem i næste kapitels teksteksempler,

¹⁸⁹ Bennett materialiserer det zoologiske forhold mellem den menneskelige krop og de biologiske organismer: „My ”own” body is material, and yet this vital materiality is not fully or exclusively human. My flesh is populated and constituted by different swarms of foreigners. The crook of my elbow, for example, is ”a special ecosystem, a bountiful home to no fewer than six tribes of bacteria [...] In af world of vibrant matter, it is thus not enough to say that we are ”embodied”. We are, rather, an array of bodies, many different kinds of them in a nested set of micobiomes” (Bennett 2010, side 112-113).

¹⁹⁰ Her vender jeg mig – som Bennett – igen mod Félix Guattaris tre økologier, der forener miljø, det sociale og det mentale i et vekselvirkende økologisk register, der skal opretholde et sundt og bæredygtigt natursyn (Guattari 2000, side 40 og Bennett 2010, side 113). Bennett og Guattari er i deres økologiske kritik mere radikale end historien om Lindby-Skytten, hvori fortælleren i sin lokale kritik går i rette med en antropocentrisk formkraft som fundament under sit barndomsland.

mens den zoologiserende strategi, der indsætter de originale himmerlændinge som dyr, nu skal afrunde dette kapitel.

Zoologisering i „En Beboer af Jorden”

Fortælleren i „En Beboer af Jorden” indfører indledningsvis i en topografi over den fattige, vestlige del af Himmerland, hvor beboerne ikke er: „saa ringe Folk; de maa knibe, og derfor bliver nogen af dem velstaaende” (1/109). Udtrykket markerer en positiv, evolutionistisk holdning, der kort efter understreges ved, at beboerne har tilpasset sig naturens stoflighed. Natur og landskab er i området knyttet til ætiologiske sagn, fortælleren delvist opdigter og delvist videreformidler:

Det ser ud, som om den [brede Banke] er bleven spildt af en Kæmpe, idet han gik fra Fjorden med Sand og have det Hul i Posen. Af og til, naar han har staaet stille og grubliseret, er der løbet saa meget Sand ud, at der er bleven en Høj. Der er ogsaa et Sagn paa Egnen om saadan en Kæmpe [...] utvivlsomt er det, at en Sandflugt har dannet Banken (1/109).

Oprindelsesmyten forbinder landskabets udformning til en geologisk og evolutionær forstyrrelse, der bidrager med yderligere indhold til myten. Det ætiologiske islæt tildeler landskabet en geologisk grundfæstning, og fra en markering af den øvre sandjord bevæger fortælleren sig dybere ned i jorden.

Mens sandjorden giver ugunstige vilkår for landbrug, er beboerne på stedet bekendte med den mørke muldjord, der gemmer sig nedenunder. Fortælleren retter en kommentar til geologien som udtryk for en dobbelt bevidsthed om, at det ikke: „er allerbedst at leve saa at sige paa dobbelt Bund, med Bevidstheden om, at Vilkaarene kunde været bedre, men at Muligheden derfor ligger begravet lige under ens Fødder” (1/1019). Den dobbelte jordbund spejler sig dernæst i menneskets natur ud fra det isomorfe princip, historien om Tordenkalven og Lindby-Skytten fremskriver, og som „En Beboer af Jorden” indsætter med en tredje, himmerlandsk original med øgenavnet Hede-Vogn som eksempel.

Hede-Vogn bor i det uvejsomme landskab. Her har han købt: „et bart og saa godt som værdiløst Areal” (1/110) af den årsag, at han ønsker at sætte sine penge i landjord frem for pengeinstitutter. På sin jord bygger Vogn imidlertid ikke en ejendom, men graver sig: „en Hule lige ned i Jorden [...] Selve Hulen havde han foret med Mos og Hø” (1/110). Trods sine hulemennesketendenser respekteres Vogn, da han er lærd, men også af den mere åbenlyse grund, at han er menneskefjendsk. Fortælleren zoologiserer dernæst Vogn.: „Af og til saa han ned med sine indgroede Øjne, der havde et fremmed, vildsvineagtigt Blik. Og mens han vandrede, bevægede det børstede Mundskæg sig; Vogn gik og tyggede Drøv” (1/113). Med aftegningen af Vogn som et dyr i sin hule viser historien tilbage til sin titels dobbelte betydning. Vogn

bebor ikke kun jorden; han er også rundet af den mørke muldjord, der ligger under den bevægelige sandjord.

Et reversibelt forhold mellem skabning og jord bliver tydeligt, når Vogn er omsluttet af den mørke muld. Hernede i mulden sidder han nu vinteren over: „Ensom og saa godt som død sad han der paa Bagbenene imod alt, hvad alle var bleven enige om, imod enhver Tilfældighed, der var bleven Lov, enhver Form, Livet i sin flydende Villighed var løbet ned i og størknet til Sten i” (1/113). Vogns fattige opvækst stemmer ham negativt over for de øvrige himmerlændinges forplantningskrav og udviklingstendenser generelt.

Dernæst flyttes perspektivet til børnene på sandjorden, der gør grin med Vogns dyriske adfærd. Men Vogn er fortsat underlagt fortællerens sympati, der betragter ham som en klog skabning, der sætter sig for at ville „omdigte Verden” (1/113). Projektet umuliggøres ikke – som historiens virkelighedsplan med sine personer ellers forventer – af Vogns manglende skrivekundskaber, men af døden, der kommer ham i forkøbet. For Vogn har først spist sig mæt i flæsk og dernæst drukket sig i døden i fedtlage, og hans dødsscene indfører ham på monumental vis i den jord, han selv gravede sig ned i. Historien slutter med en ambivalent holdning til jordens formkraft, da det ikke bliver Vogn, der får lov at animere jordlagenes vibrerende kraft, men derimod den kulturbeherskelse, han har vendt sig mod.

Vogn fremstilles som en særling, der er rigere på indsigt end de himmerlændinge, der befinder sig over sandjorden på historiens realitetsplan. Sandflugten udtrykker stedets bevægelighed, og Vogn bliver i sin monumentale dødsstilling som Tordenkalven til et geologiseret vidnesbyrd om det oprindelige Himmerland, hvor figuren ikke alene indlejres i muldjorden, men den rige muldjord også er indlejret i figuren. Originalens dødsscene føjer endnu et symbolsk lag til den stoflige metaforik.

Vogn laa med en mørk Jordfarve om sig; han skulde ikke dø i hvide Omgivelser, som Folk plejer. Øjnene saa ligefrem, de udtrykte ingenting. De stride Børster om Munden saa allerede ud som døde Haard [...] Drengene stod omkring Vogn [...] og saa Manden synke dybere og dybere ned i det umagelige Leje, indtil det var, som om han sad op. Munden lukkede sig. Vogns muldsorte Hænder laa halvt aabne paa hans Bryst; indvendigt saa de ud som forkullede ... som havde Vogn grebet om Jordens Akse og faaet svedne Haandflader [...] Jørgen Nielsens Kone [...] kom til og klynkede barmhjærtigt [...] Saa skød hun med to højtideligt udspilede Fingre Vogns Øjenlaag ned over det brustne Blik (1/115).

Historien forlader Vogn som et underjordisk monument med et uindfriet storhedspotentiale, der forbinder sig til den rige muldjord, han på symbolsk vis er rundet af. Vogns potentiale dør som Tordenkalvens uforløst med ham, og tilbage i historiens virkelighed får den hvide sandjord kristen-symbolsk funktion. Historiens kulturelle kritik leverer subtile hentydninger til en kristen renhedsmetaforik, der forener den hvide sandjord og Vogns modstand mod at blive begravet i hvidt. I

indsættelsen af Vogn og hans hule som modrum og eksponent for det oprindelige Himmerland slutter historien med en bevidsthed om et mørke, der rummer et andet mørke, så den vitale drivkraft, der iværksætter Vogns ønske om at omdigte verden, underløbes af historiens zoologisering af figuren og hans dyriske appetit. At gå i rette med Guds verdensbillede og dertil begå en dødssynd ved at spise sig ihjel cementerer en kristen magtdimension yderligere.

„Tordenkalven”, „Lindby-Skytten” og „En Beboer af Jorden” er fælles om afsøgningen af et oprindeligt Himmerland, der vitaliseres ud fra en desantropocentrisk indstilling. I historiernes rumlige forviklinger mellem en mytisk ramme og et virkelighedsplan indsættes de himmerlandske originaler i et dialektisk kraftfelt, hvor naturen står i modsætning til historiernes sociale realitet. Isoleret fra stedernes kollektive indstilling går historierne ikke alene i rette med en ignorant kultur, men med et menneskecentreret verdenssyn. Naturen er ikke adskilt fra civilisationen, men en del af en samlet økologi, som ikke stigmatiserer vagabondernes væsen, men indsluser dem i en større organisme. Vagabonderne hører ikke til i kulturens sociale rum, men i naturen og den fundamentale indsigt i forholdet mellem menneske og natur ligger som understrøm i flere af historierne og således også i „Søndagmorgen” og „Ane og Koen”.

Kreaturlighed i „Søndagmorgen” og „Ane og Koen”

I den organiske tanke, der medtænker menneske, dyr og natur i et samlet økosystem, nedbrydes skellet mellem subjekt og objekt. Det handler med Bennetts vitalistiske tanke om, at alt vibrerer og virker gensidigt ind på en nedbrydning af kløften mellem natur og kultur og mellem subjekt og objekt, der også står centralt i mine fænomenologiske analyser af stedserfaringen i Bangs værker. I Bennetts immanente vitalisme privilegeres mennesket ikke som aktiv og betydningsskabende aktør, men indsættes i et fladt hierarki af forskelligartede handlende. Mennesket fratages med enkelte undtagelser ligeledes sin position som primat i himmerlandshistorierne, og det skaber ontologiske forviklinger i det rumlige møde mellem menneske og dyr i historierne. „Søndagmorgen” (1898) og „Ane og Koen” (1904).

„Søndagmorgen” gør op med forestillingen om menneskets egenrådige intentionalitet og åbner med en panorering, der samler en harmonisk stemning. Det er sommer, og der hersker en paradisiske morgenstemning med lærkesang. Men efterhånden som dagens rutiner og de menneskelige pligter tager over, trænges idyllen i baggrunden for: „En Time efter har den levende Dag rystet alle Fjærne og nære Lyde sammen i sin Kværn. Heller ikke er der nogen, der lytter længere” (1/41). Efter at have trængt naturens idylliske vibrationer i baggrunden skaber historien plads til dens

egentlige anliggende, der er dyrlægens arbejde og forholdet mellem himmerlænding og husdyr.

Fra en beskrivelse af dyrlægens videnskabelige undersøgelse af heste forflyttes perspektivet til en gruppe landmænds diskussion af hestens natur. Dyrlægens belæste tilgang til dyrene er forinden markeret af, at: „gennem Taagen skimtedes Bogrygge i en Reol” (1/42), og heroverfor bemærker fortælleren Kren Smeds belærte format som anderledes praktisk og erfaringsbaseret, da: „Hans lyse Oldingeøjne saa stift frem ... ned i Tiderne, som var svundne” (1/48). Aposiopesen distancerer Kren Smeds klogskab fra dyrlægens og skaber en distance mellem den naturvidenskabelige, teoretiske indgang og den førmoderne praksiserfaring. Fortælleren undersøger Kren Smeds tilgang nærmere.

Selskabet slår gentagne gange fast, at: „Dyrene *er* nu kloge” (1/49), og dernæst udviser dyrlæge Elle en ikke særlig fortrolig omgang med heste under en køretur, der ender i en ukontrollabel: „Flyvegalop” (1/50). Dyrlægen forklarer hestens reaktioner med, at: „Bæsterne blev hentagne, fordi de kunde mærke min Angst, det er nu sikkert nok. For noget unaturligt kan jeg ikke tænke paa” (1/50). I sin indflydelse på dyrenes affektive handling placerer dyrlægen sig i et hierarkisk magtforhold, hvor han gennem en pragmatisk indstilling indlæser en reaktion på menneskets dominans hos hestene frem for omvendt, og som Kren Smed med en stille skepsis går i rette med.

Kren Smed repræsenterer historiens førmoderne tankeform, som fortælleren sympatiserer med og fremviser implicit gennem en afsluttende sammenføjning af menneske og dyr. Manden Kaj kører afsted med den gamle klogskab personliggjort af Kren Smed, som han betragter på nært hold: „Kaj gav Tøjrene fra sig og søgte at holde Kren Smeds Øjne fast. Men den lille, tørre Gamling saa langt, ovenover Kaj og langt ud, hvor Jemdrup Kirke laa som en hvid Kalkprik midt paa den solbeskinnede Landrunding” (1/51). Hvilke indsigter Kaj ikke får indblik i, henlægges i det uvisse, men fortælleren fortolker gennem Kren Smeds bevægelser sin egen historie på plads.

Historiens sidste blik på Kren Smed sideordner den gamle mands bevægelser med hestens: „Kren Smed stavrede henad Vejen med de to pjuskede og stivbenede Plage. Træskoene skramlede paa Skærverne, Tobaksrøgen svøbte sig tilbage over den famlede Frakkeskulder” (1/51). I den afslutningsvise beskrivelse zoologiseres det ældre menneske, når han stavrer som de stivbenede heste og med sine træsko overtager også hesteskoenes lyd, mens tobaksrøgen bidrager atmosfærisk og udviser forskellene i deres konturer. Indtager dyrlægen en magtposition over hesten, sløres niveaudelingen gennem lighedsmarkeringerne mellem Kren Smed og hesten, der fremviser mennesket som et dyr.

Historien „Søndagmorgen” understøtter en niveaudeling i den økologiske tanke. Den førmoderne repræsentation forbindes i ét kredsløb, mens den lærde og moderne

udgør et andet. Det skaber en skillelinje mellem grupperingerne, som harmonerer med den geologiske disruption mellem de metaforiske jordlag. Den økokritiske tanke markerer sig anderledes end i Bangs tre romaneksempler, hvor den affektive energi samler alle rum til et samlet kollektiv og en kultur uden individuel aspiration. Himmerlandshistorierne konstituerer i modsætning hertil forskellige økosystemer, hvilket også „Ane og Koen” eksemplificerer.

I historien om „Ane og Koen” forekommer der en tilsvarende konflikt i den sociale rangorden mellem menneske og dyr. Begyndelsen på historien udpeger den gamle Ane og hendes ko som statisk placerede figurer på det ellers livlige Hvalpsund Marked. Placeret lidt på afstand af markedets leben foretager fortælleren en detaljeret skildring af bondekonen og foretager fra hendes position en panorering af det sociale rum. Anes perception af markedslarmen og virvaret formidles i en dækket form, når hendes øre rettes mod larmen:

Hun stod med et Øre vendt i Retning af Musiken fra Krammermarkedet og saa sig ogsaa lidt om paa Folk og Kreaturer, som trængtes og handlede lige ved hende. Der var en Støj og et Brøl omkring hende og alle vegne fra, Vrinsken oppe fra Hestemarkedet og Tummel af Baade nede ved Stranden, Hvæld af Gøglere og Trommebump, men hun stod saa stille der i Solen og bandt paa sin Hose (1/233).

Ane står stille og strikker taktfast i en rytme, der spejles i koens drøvtyggeri. Den fælles rytme mellem Ane og hendes ko understreges af koens åndedræt, der: „sang dybt og elastisk som en dunkel Orgeltone i dens Indre” (1/234). Den rytmiske sammenstilling er forsamlende, så den efterfølgende beskrivelse af koen som sund og levende også gælder for Ane.

Men koen ville set fra markedskræfternes indstilling være god som slagtekvæg og fatter flere af de handlendes interesse. Ane afslår til stor forundring købstilbuddene, og køberne anklager hende for at drive gæk med dem. Beskyldningerne sætter sig som affekt, og Ane reagerer med at strikke: „som i Vildelse, hun ved ikke, hvorhen hun skal se” (1/235). Enden på historien lægger fortælleren ud til Ane selv og en dækket formidling i første person. Ane gør sin tilstedeværelse på markedet til et spørgsmål om at blive underholdt, men først da pronomenet „jeg” bliver til „vi” står det klart, at det ikke alene handler om koen, men også om Ane, der skal underholdes. De to er én enhed i rytme såvel som i væsen, og: „vi skal ikke sælges” (1/236).

Ane og koens symbiose udfordres af de moderne markedskræfter, der bryder forstyrrende ind over for den førmoderne og intime forbindelse mellem menneske og husdyr. Ane reagerer affektivt på omverdenens forsøg på at adskille de to, og det etablerer i første omgang en sympatiserende indstilling over for den nære relation, men dernæst en naiv, da Ane som Kren Smed ikke er et dyr, men et menneske og et bevidsthedsvæsen, der med den symbiotiske relation og lighed fremstår enfoldig.

Zoologiseringen af mennesket peger på et ambivalent forhold i fortællerholdningen. På den ene side sympatiserer fortælleren i „Søndagmorgen” og „Ane og Koen” med den nære forbindelse mellem dyr og menneske, mens konsekvensen af den zoologiske sidestilling fremmaner fraværet af menneskelig bevidsthedsform, der i sidste ende udfordrer forhåbningen om et himmerlandsk kraftfelt, der søges i naturens jordlag.

Den førmoderne personkreds udviser i den uspaltede forbindelse til naturen en manglende evne til at hæve sig bevidst styrende over sine sociale omgivelser, hvilket gør det nemt for de moderne himmerlændinge at udgrænse dem. Den sociale konflikt er imidlertid ikke kun historisk, men også deterministisk, men inden jeg i næste kapitel bevæger mig over til at analysere et mørkt og uhyggeligt bevidsthedsdyb i flere himmerlandshistorier, skal den geologiske og zoologiske manøvre, jeg har fremdraget i dette kapitals analyseeksempler, afrundes.

Himmerland som økologisk kraftfelt

Gennem mine analyser af himmerlandshistoriernes geologiske og zoologiske konstitueringer af forholdet mellem et førmoderne og moderne rum har jeg peget på en forbindelse mellem menneske og natur, der umiddelbart harmonerer med den økologiske indstilling, Klages beklager går tabt med den moderne teknologisering og naturbeherskelse. De gamle himmerlandske originaler er set fra barnets naive og sympatiserende standpunkt mere natur end kultur, men det kraftfelt, de placeres i, lader sig ikke integrere i historiernes moderne rum og jordforhold, der viser en spaltning mellem natur og kultur. Vagabondernes mørke natur skygger for en forhåbning om vitalistisk naturforløsning og står i vejen for viljen til at omvurdere den stedlige evolution fra negativitet til positivitet.¹⁹¹ I de sociale rum ekskluderes originalerne som særlinge, og det undertrykker den stedlige organismes forbindelse til en oprindelig natur.

De gamle originaler åbner for en stedlig dialektik mellem mytisk fortid og fortælle tid. Der opstår dog ingen syntese mellem fortid og nutid og i sin metaforiske fortolkning tilgodeser fortælleren en geologisk disruption og spaltning mellem et førmoderne og et moderniseret Himmerland, der forstyrrer forestillingen om et lokalt kraftfelt. Den moderne og dialektiske indstilling udfordres af naturens agens, der med vagabonderne som repræsentation for en førmoderne indstilling bringer naturen ind i

¹⁹¹ Det positive øjeblik betegner en synæstetisk forløsning i Jensens mytedigtning, der ikke binder sig til nu og her, men en hel verdensanskuelser, mens det i det negative øjeblik er døden og destruktoren, der fører til indsigt i en mytisk sandhed (Ehlers Dam 2010, side 225-226). Ehlers Dam forfølger en udvikling i Jensens mytedigtning, der forløber fra negativitet til positivitet, og som jeg lader tale med i mine fænomenologiske analyser af himmerlandshistorierne i de følgende to kapitler.

kulturens civiliserede sfære, hvor den isoleres i Lindby-Skyttens ubemærkede død på loftet. Naturen og en biologisk tankeform trænger sig på, men forbindelsen til naturen forløses kun gennem isolation i en geologisk og rumlig dikotomi, der i kapitlets teksteksempler irttesættes, men dog opretholdes, når vagabondernes skæbner ikke tilgodeses på vitalistisk vis i historiernes civiliserede rum.

I den metaforiske konstituering af Himmerland fremdrages naturen som et dobbeltsidet fænomen. I det kiastiske forhold mellem Himmerland og himmerlænde animerer de to gensidigt hinanden, og de geologiske metaforer påpeger en rumlig bruderfaring, så naturens dybdeøkologi ingen indvirkning får på historiernes kronotopiske og moderne realitet, der er gårdejernes, dyrlægens og de handlendes. Set fra sandjordens metaforiske og moderne jordlag har den dybe muld ingen autokton og immanent væren. Den førmoderne indstilling til naturen skaber en konflikt på fortællerniveauet, som bringes til udtryk gennem perspektivforskydninger mellem barnets fordomsfri natursyn og den voksne fortællers refleksion over vagabondernes sande natur.

Natur, jord og menneske står i et konvergerende påvirkningsforhold. Det gælder i særlig grad for vekselvirkningen i de økologiske naturrum, men også i de moderne, hvor det kræver en hvid sandjord at skabe ramme om den kristne renhedsmetaforik. Den geologiske differens mellem potent muldjord og gold sandjord understøtter på metaforisk vis kløften mellem natur og kultur. I sin sammenføjning af natur og menneske tilrettelægger historierne to rumlige formationer, der mødes gennem de vagabonderende originaler, som udfordrer den moderne og kristne naturbeherskelse.

Som repræsentanter for et oprindeligt naturrum står mennesket fra originalernes position tilbage uden en dybere bevidsthedsform. Naturen lader sig ikke abstrahere til vitalistisk tankeform i det sociale rum på den lyse jord, men virker tilbage ved at afficere kroppen. Erkendelsen fremhæver sammen med zoologiseringen en kropslig materialitet, der afviser den menneskelige bevidsthed som primat og indskriver mennesket i en desantropocentrisk ontologi, som modsætter sig en positiv forløsning af fortællerens idealistiske tankeform.

Ligesom teknologien virker ind som kinæstetisk affekt hos Bang, underlægger naturens kraft de himmerlandske originaler i dette kapitels analyseeksempler fra *Himmerlandshistorier*. Død og krampeanfald peger på en overlegen modstander, der går i rette med et moderne intentionalitetsbegreb, så de gamle vagabonder indtager funktion af en førmoderne og undertrykt bevidsthedsform. Når den får overmagt, er det ikke originalerne, der viser vej ind i naturen, men naturen der viser vej ind i bevidstheden. Afsøgningen af en oprindelig natur som et særligt himmerlandsk kraftfelt slutter ikke her. For den lokale natur er som undertrykt slagside insisterende og dominerer som en mørk fænomenologi i det næste analysekapitels teksteksempler,

der ikke alene forholder sig til en geologisk dybdestruktur, men som konstituerer atmosfære som bærebølge for en erkendelse af en himmerlandsk driftsnatur i mennesket.

VI Himmerlands mørke natur

Fra jord til luft

I afhandlingens analyser af Herman Bangs tre romaner påpeger jeg, at landskabet er løsrevet fra det romantiske menneske, der ikke finder genspejling for sine længsler i de ydre omgivelser. I stedet danner romanernes sociale rum en affektiv sfære, der indlemmer alt og alle i en mekanisk og kropslig energi. I Johannes V. Jensens *Himmerlandshistorier* indtager naturen som vist i mit foregående analysekapitel ikke alene substans, men er også essentiel for de himmerlandske livsrum, historierne personer træder i vekselvirkning med.

I Bangs romaner nedbryder affekt spaltningen mellem subjekt og objekt, så personerne står i et umiddelbart forhold til deres omgivelser, som de tager form efter. Affekten er dog virkningen af en udefrakommende aktør såsom jernbanen, krigen og turisterne. Hos Jensen åbnes Himmerland ligeledes mod påvirkning udefra, men inden for den lokale sfære skaber lukkede kredsløb, som jeg også i dette analysekapitel betragter ud fra en økokritisk tilgang. I kapitlets udvalgte analyseeksempler er det lokale landskab og den himmerlandske natur aktører, der ikke er forskelligt fra mennesket, og det er et gennemgående træk, at fænomener fra ét betydningsområde overføres til et andet, så der fremkommer en organisk sammenføjning af natur og menneske. Lighedselementerne mellem natur og menneske konstitueres ikke alene metaforisk og geologisk i himmerlandshistorierne, for som i Bangs *Ved Vejen* foregår der også her en overførsel af lighedselementer mellem natur og menneske gennem luften, der etablerer en intim forbindelse.¹⁹² Modsat Bang tilgodeser Jensen et immanent kraftfelt i de himmerlandske landskaber, der dog ikke kun på vitalistisk, men også negativ vis får iboende karakter gennem mørkets altomsluttende og atmosfæriske repræsentation i flere af samlingens skæbnefortællinger.¹⁹³

I mit foregående kapitel stedfæster geologiseringen en himmerlandsk oprindelighed i de dybere jordlag, mens den zoologiserende manøvre tildeler flere himmerlændinge en dyrisk natur. Som konsekvens afskrives den menneskelige bevidsthed som primat i den stedlige konstituering, og det udleverer mennesket til naturens luner i både ydre og indre forstand i det førmoderne Himmerland. I flere historier trænger de naturgivne magter igennem rummet som en uhyggelig

¹⁹² Böhme fører tilsvarende sin seneste udgivelse *Leib: Die Natur, die wir selbst sind* i økokritisk retning, idet han forbinder menneske og natur gennem luften som menneskets livsmedium (Böhme 2019, side 37).

¹⁹³ De enkelte skæbner forbindes i historierne og peger frem mod en karakteristik af et lokalt og himmerlandsk folkeslag, der står i modsætning til den større verden (Wenusch 2016, side 16).

atmosfære, der forplanter sig til mennesket som en mørk bevidsthedsform. Fænomenet er atmosfærisk og skal i dette kapitel betragtes som Himmerlands skyggeside.

I naturens indvirkning på himmerlændingene tilgodeser jeg ikke alene de geologiske og zoologiske figurationer af en førmoderne bevidsthedsform, men bringer dem også i rumlig udveksling med himmerlændingene gennem atmosfæriske og affektive vekselvirkninger. Her kan jeg i nogen grad trække på mine analyser af Bangs rumlige kredsløb. En vigtig forskel mellem Bang og Jensen er dog indstillingen til deres aktørnetværk. Bang lader sine romanpersoner tage form efter deres ydre omgivelser og lader dem i den forstand være under stadig tilblivelse og fremmedstyring, mens Jensen i sin lokale indstilling er deterministisk interesseret i at kortlægge den menneskelige spejling af en grundfæstet natur.

Den evolutionære indstilling til Himmerlands udvikling skaber et økosystem, der er grundlæggende forskelligt fra Bangs romaners sociale atmosfærer.¹⁹⁴ Hvor uhyggen i *Ved Vejen* og særligt i *Tine* markerer en anticiperende uro og et fravær af stedlig fortrolighed, lader himmerlandshistorierne et lokalt mørke emanere som en uhyggelig atmosfære, der determinerer himmerlændingenes udvikling.¹⁹⁵ Forskellen mellem Bangs labile og affektive atmosfærer og Jensens mørke natur er den lokale og kronotopiske forbindelse. Bangs steder er i deres rumlige forgreninger uden fast landskab, mens Jensens himmerlandshistorier indsætter en evolutionstanke, der forbinder fortid og nutid til jorden. Trods de forskelligrettede bevægelser frem eller tilbage i tid er Bangs og Jensens værker fælles om en atmosfærisk strategi, der indsætter luften som markør for en epistemologisk uvished om stedets fremmedhed.

Herfra skal det nu handle om samlingens dunkle skæbneforløb. Allerede i mit forrige analysekapitel har jeg påpeget himmerlandshistoriernes distance mellem fortalt tid og fortælle tid. Her grundlægges en dialektik med fortid og nutid, hvor ikke kun kultur, men også bevidsthedsformer bringes i udveksling. Til at fremvise forholdet er jeg særligt opmærksom på de metaforiske strategier, der fører den mørke

¹⁹⁴ Et økosystem markerer en afgrænset enhed, der i himmerlandshistoriernes lokale fundament omfatter det regionale netværk af steder, der grundfæstes i samlingens cirka fyrre historier. Sloterdijks antropiske klima udfylder et symbolsk drivhus, som fællesskabet bebor, med et menneskeskabt klima, der har en homogeniseringseffekt i forhold til samfundet eller kulturen, så det virker modstandsdygtigt over for andre grupper (Sloterdijk 2016, side 47-48).

¹⁹⁵ Hos Freud er uhygge ikke det *uhjemlige*, men en fortrængning af det, der blusser op (Freud 2017, side 27). I min analyse af Jensens himmerlandske uhygge betragter jeg en relation mellem den mørke muldjord og den dybe bevidsthed som kongeniale former, der skabes rumligt i Jensens litterære repræsentationer, og som jeg i kapitel VII pågger, udfordrer en kosmopolitisk opdrift i Himmerland. Jensen overskrider Freuds individuelle bevidsthedsfortrængninger ved at rumliggøre bevidstheden, og af samme grund benytter jeg ikke Freuds psykoanalyse, men udvider uhyggebegrebet til et kollektivt og deterministisk bevidsthedsfænomen, der er ontologisk og førmoderne.

muldjords fortrængte natur ind i historiernes fænomenologiske og sociale rum som atmosfære og affekt.

Forskydningen fra geologi til atmosfære konstituerer en forskydning fra ydre til indre rum, da atmosfære i form af klima, affekt og luft udgør et mellemrum mellem natur og menneske, der forener de to. Det åbner som i Bangs romaner for en bevidstgørelse og erkendelse af menneskets sammenvævede forbindelse til de ydre omgivelser, men i himmerlandshistorierne med naturen som spejling for underbevidstheden.¹⁹⁶ Min analyse af „Oktobernat”s atmosfære skal nu vise yderligere ind i den mørke atmosfæres epistemologi, der deler affektiv karakter med krigens atmosfære i Bangs *Tine*. I begge tekster hensætter mørket sine omgivelser i en uhyggelig uvished, men mens *Tine* fragmenterer sine rum gennem metonymiens spredning af betydning, samler „Oktobernat” et ensartet og metaforisk rum omkring sine personer med mørket som paradigmatiske princip for en førrefleksiv værensform.¹⁹⁷

Dødens mørke i „Oktobernat”

I historien „Oktobernat” (1898) vender fortælleren sin interesse mod to unge mennesker og deres individuelle skæbner, der får et fællesatmosfærisk omdrejningspunkt. Fortælleren åbner historien med en markering af tid og sted, der henlægger historiens handling til en kro ved Aalborgvejen en sen aften på et uvist tidspunkt i fortiden. Stemningen i kroens skænkestue markeres som uhyggelig og understøttes af et natligt mørke.¹⁹⁸ Inde- og uderum forbindes af en åben dør mellem krostuen og det natlige landskab, og den mørke atmosfære udenfor skaber en varslende uro i historien, der konstitueres fænomenologisk for i historiens udvikling at indtage eksistentiel og metaforisk karakter som ontologi.

Inde i krostuen er opmærksomheden endnu ikke rettet mod mørket udenfor. En flok gennemrejsende landsknægte drikker tæt, og fuldskenen fører et vist overmod med sig, da de unge mænd både bander og taler grimt om kvinder. De unge soldater er uvidende om, at kroværtens datter Lisbeth ligger syg i værelset ved siden af, men da værten udbeder sig ro i krostuen, forlader landsknægtene etablissementet og begiver

¹⁹⁶ Fænomenet åbner for at inddrage Timothy Mortons mørke økologi, der funderer sit natursyn i et negativt begær og en ugengældt længsel frem for en positiv behovsopfyldelse (Morton 2009, side 186).

¹⁹⁷ Iversen interesserer sig ligeledes for det uhyggelige i Jensens tidlige forfatterskab og behandler *Kongens Fald* (1900-1901), *Madame D’Ora* (1904) foruden enkelte prosatekster og myter ud fra en narratologisk indgang til den uhyggelige og unaturlige stemmeføring og dens virkning (Iversen 2018, side 10-11). Iversen problematiserer som jeg et intentionalitetsbegreb, som jeg anskuer fra en fænomenologisk vinkel, mens han opholder sig ved udsigelsen (Iversen 2018, side 15).

¹⁹⁸ I „Oktobernat” markeres stemningen i krostuen som uhjemlig, der harmonerer med det tyske *unheimlich*, men jeg benytter det nudanske uhygge, der for den nutidige læser af historien har stærkere affektiv klangbund.

sig videre til fods mod Aalborg. Den unge landsknægt Jørgen kaster på vejen et blik ind gennem vinduet til den døende Lisbeth, og der skabes en rumlig relation mellem de to.

Soldatens blik gennem vinduet etablerer en betragtning af Lisbeth og transponerer desuden mørket udefra og ind i rummet til hendes syge ansigt, hvis: „to mørke Øjne” omsluttet af et: „mørkt Haar” (1/10).¹⁹⁹ Fortællerens forskydninger i opmærksomhed fra Jørgen til Lisbeth breder rummet ud, og perspektivskiftet fra den unge soldat til den syge unge kvinde afviser en plotdreven og kausal handlingstråd for i stedet at betragte den mørke atmosfære som historiens rumlige sammenhængskraft.

Mens den unge Jørgen følger med de andre landsknægte, gør historien ophold ved kroværten og hans historie. Efter en formidling af værtens tanker og bekymring for sin døende datter i dækket form, går han i seng, hvorefter der bliver dobbelt stille, da kroen ikke alene lukker for natten, men også henlægges: „afsides ved den øde Landevej” (1/10). Stilheden skaber plads til et mørke, der bærer på et andet mørke af eksistentiel karakter. Tilbage i mørket ligger nu den vågne Lisbeth og: „hørte ikke andet end Vinden nu” (1/10). Derfra indtager vinden rummet som en aktør, der overmander Lisbeth.

Fra Lisbeths sygeleje tager vinden menneskelige bevægelsesrytmer og lyde på sig:

Den havde fundet sig en eller anden Sprække at synge og pibe i, det blev den langsommeligt ved med. Den steg længe lidt efter lidt og blev til en tynd, syngende Klage, sank saa hen og smaapylrede for sig selv alene, rejste sig igen og naaede med et utaalmødt Rusk sin ensomme Jammers Højdepunkt, faldt igen trøstesløs (1/10).

Vinden antropomorfiseres i sin klagesang og fysiske motorik. Dens poetiske repræsentation konstituerer den ikke som et meteorologisk fænomen, men som en labil og affektiv aktør, der skaber uhygge i sit målløse bevægelsesmønster og i den antropomorfe beskrivelse relateres til den menneskelige væren som en sammenhængende organisme, der er mere kontingent end kohærent.²⁰⁰ Ikke alene nærhedsrelationen mellem den mørke vind og Lisbeth, men også den amorfe lighedsrelation mellem vind og menneske tildeler vinden ontologisk og epistemologisk funktion, foruden en uhyggelig efterhånden som dens ærinde viser sig.

Vinden skaber i sin digressive bevægelse en dynamik og et rumligt nærvær mellem umiddelbart adskilte fænomener. En dækket formidling af Lisbeths tanker forbinder den mørke stemning til hendes angstfulde møde med Jørgens: „store forvovne Ansigt, hun havde set udenfor Ruden. Hun var bleven saa bange ... ” (1/11).

¹⁹⁹ Ved citater henviser jeg til bind og sidetal (1-2/sidetal) i: Jensen, Johannes V.: *Himmerlandshistorier* bd. 1-2, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal: København, 2018.

²⁰⁰ Ingold 2015, side 54.

Rummets mørke og uhyggelige atmosfære forplanter sig til den syges krop og tanker og bliver dernæst til en affektfuld affære, der driver Lisbeth til handling og bevægelse, når den unge kvinde gribes af den uhyggelige atmosfære og gentager vindens bevægelsesmønster:

Lisbeth rejste sig stille, bøjede sig frem og saa ud. Mørke Skyer drev om Maanen, der skinnede paa den vaade Vej. Langt henne kunde hun ikke mere se Jorden for Mørke. Der saa koldt og trist ud i den klare Maanenat; det var ligesom hun kunde se Vinden fare over den vaade Jord, fordi hun saa, at Skyerne drev.

Lisbeth faldt mat tilbage (1/11).

Spejlingen af vindens stigning og fald i Lisbeths bevægelser udpeger et magtforhold mellem de to, der finder yderligere forstærkning i en intim forbindelse mellem rum og krop gennem åndedrættet. Lisbeth ligger stille tilbage i sengen og: „aandede uhørligt”, mens vinden, nu som blæst, får overtag og retter Lisbeths bevidsthed mod en ængstelse, der overdøver blæstens piben.

Midt i mørket rejser Lisbeth sig forsigtigt op, men natteroen får hende til at lægge sig igen, hvorefter hun tænker på Jørgen, så: „hendes Sjæl skød som en svag Lilje, der er bleggrøn i Stedet for hvid Rosenblomst, der halvtudfoldet visner og bøjer sig mod Støvet” for lidt senere at lægge sig igen: „som en dæmpetskinnende hvid Rosenblomst, der halvtudfoldet visner og bøjer sig mod Støvet” (1/11). På dekadent vis fremkalder synet af Jørgen en spirende seksualitet i Lisbeth, og hun blomstrer op, for dernæst at falde tilbage i sin syge krop og dø. Lisbeth efterlades i modsætning til Bangs Tine uskyldsræn i hvidhedssymbolikken, men livløs og slap.

Historiens anden del forflytter med et temposkifte begivenhederne til et energisk kraftfelt og de unge landsknægte, der i march er gået nordpå. Den unge Jørgen opfyldes under en fægtekamp af en pludselig vrede og er opsat på at dræbe sin modstander. Men Jørgen taber dysten, og han falder såret til jorden. Han rejser sig kort og kun for at indse, at de to øvrige soldater har efterladt ham såret og døende. Dernæst falder han atter til jorden, mens blodet: „løb nok saa lystig ud i Lyngen” (1/13). Han kryber op på en høj, hvor han opgivende lægger sig stille på ryggen. Her ligger Jørgen som Lisbeth døende og lytter til vinden, der fortsætter sin: „lange medløse Vandring [...] fór saa videre for et eller andet Sted at finde sig en Dørsprække til at synge og pibe i” (1/14).²⁰¹

For Jørgens vedkommende omslutter vinden hans dødsøjeblik, da blodet har forladt ham. Hans lig indfælder sig i landskabet og: „kunde [...] ligne en aflang graa

²⁰¹ Iversen forbinder med Maurice Blanchot vindens og personernes bevægelser til en modernistisk sprogskepsis og en radikal negativitetserfaring af forskelle, mens jeg forskyder: „[d]en nivellerende magt, der driver vinden og mørket” til en atmosfærisk formkraft, der er ontologisk og ophæver kløften mellem subjekt og objekt (Iversen 2005, side 47).

Sten" (1/14) næsten dækket af lyngen. Vinden som bærebølge for mørket tømmer dernæst landskabet helt for livgivende kraft, når: „Landet var øde og lidet beboet, det strakte sig i flade, møjsommelige Rundinger, beklædte med Lyng" (1/14). Mørket fortsætter sin vandring, men modsat Jørgen og soldaterne forløber den ikke i målrettet march, men i digressive strøg. Heri opstår uhyggen, da mørket flytter sig med vindens bevægelser og kan gøre holdt og slå ned overalt.

I mørkets rytmiske bevægelser og atmosfæriske forsamling udspaltes en kønsmæssig betydningsforskel, da den kvindelige og mandlige repræsentation forbindes til en særskilt symbolkraft. Lisbeth dør indendørs: „som en dæmpetskinskende hvid Rosenblomst, der halvtudfoldet visner og bøjer sig mod Støvet" (1/11), mens Jørgens livskraft forsvinder med det mørke blod strømmende ud af kroppen og ud i landskabet.²⁰² Vinden og den mørke atmosfære udligner imidlertid de rumlige forskelle og omslutter landskabet og stedet som den øverste kraft, der finder spejling i et dødelandskab.

„Oktobernat" er i fremvisningen af mørkets fænomenologi og eksistentielle kraft i mindre grad en skæbnefortælling, hvor døden gør det af med to unge menneskeliv på forskellig vis, og i højere grad et vidnesbyrd om mørket som et ontologisk naturfænomen, der udligner dikotomier og forener mand og kvinde såvel som natur- og kulturrum i en fælles bevidsthedsform.²⁰³ For mørket er en affektbåren affære, der hverken er meteorologisk eller personlig, men som udfolder sig i et epistemologisk mellemrum mellem vejr og mennesker.²⁰⁴

En antropocentrisk tilgang tilgodeser vindens menneskelige egenskaber og de kønsmæssige forskelligheder mellem den uskyldsrone kvinde og stærke mand, mens min læsning påberåber sig atmosfære som bærebølge for døden og dermed en kraft, der virker tilbage på den menneskelige virkeevne. Min opfattelse understøttes af historiens landskab, hvor Jørgen efterlades som et forstenet udtryk i naturen. Historiens mørke atmosfære overmander de stabile grænser, når vinden samler et rum omkring sig og fremviser et ontologisk rum om den menneskelige væren, der ikke skeler til en verden opdelt i natur og menneske.

Den desantropocentriske naturbetragtning fra det foregående analysekapitel flytter fokus fra menneske til natur.²⁰⁵ Mørket i „Oktobernat" tilfører en yderligere

²⁰² Forskellen genlyder af Jørgen Elbeks dikotomiske læsning af kønnene (Elbek 1966, s. 39).

²⁰³ Fænomenet åbner for en inddragelse af Jacques Derridas begreb om *hauntology*, der som neologisme sammenføjer begreberne *to haunt* og *ontology*, og som dekonstruerer ontologien som enhedsbegreb (Derrida 1994, side 202). Før den sande væren kan stedfæstes, må man mane uoverensstemmelser i jorden, og den mørke atmosfære i „Oktobernat" er i den forstand en negativ opløsningskraft, der er budbringer af angst og død.

²⁰⁴ Ingold 2015, side 77.

²⁰⁵ Den antropocentriske forståelse af mørket finder argumentation i historiens sproglige og personificerede beskrivelser af dens bevægelser, mens min desantropocentriske tilgang tilgodeser ikke alene naturen som aktør, men også indsætter himmerlandshistorierne i en

dimension til inversionen af magtforholdet, idet den problematiserer den menneskelige intentionalitet og hensætter sine personer i uhyggelig uvished om, hvad den mørke atmosfære bringer med sig. Mørkets inhærente ontologi bevæger sig med vinden uhindret gennem det åbne landskab. Her står det ikke stille i et tomt og absolut rum, men hægter sig på vindens digressive bevægelse i det glatte rum, og den labile uhygge indskraver en spændingsopbyggende uvished i ikke alene „Oktobernat“, men også i „Tre og tredive Aar“, hvor mørket yderligere cementeres som et ontologisk og uhyggeligt vilkår i et førmoderne Himmerland.

Mørkets andethed i „Tre og tredive Aar“

I „Oktobernat“ samler vinden et rumligt kredsløb ud fra et princip om nærvær. „Tre og tredive Aar“ (1898) viderefører den atmosfæriske og mørke uhygge med døden som konstituerende stemningsmarkør, men i modsætning til „Oktobernat“ danner atmosfæren i løbet af historien et lukket kredsløb, hvis mørke metaforik besegler en families skæbne og antyder en socialdarwinistisk indstilling. Historien åbner med en beskrivelse af en pludselig stilhed foranlediget af, at: „en Spøgelsesrædsel sneg sig ind ad de aabne Vinduer fra Mørkets Stumhed derude“ (1/15). Den pludselige stemningsændring markerer en affektiv øjebliksfornemmelse, som forbindes til en dødsbevidsthed som modhage for: „sanseløs [...] Dans og Glæde“ (1/15). Dødsbevidstheden bryder ind i selv de muntre scener med uhygge og ængstelse til følge, men kan fortrænges, når en: „river Dødens Maske af“ for dernæst igen at kunne: „forglemme og danse i svimle Kredse med hende, min Brud“ (1/15).

Fra indledningens affektive øjeblikserfaring bevæger historien sig over i en handling i fortiden, der på mytisk vis fandt sted en måneløs jævndøgnstid: „for mange Tider siden“ (1/15). Handlungsplanet centrerer omkring Kirsten og den gård, hun boede på i tyve år. I de tyve år undergik Kirsten ingen udvikling, men befandt sig i livet på gården som: „et Inventar“ (1/15). Til den ellers statiske fastfrysning af hendes figur lægges der dernæst et indre mørke, idet Kirsten ender med at: „tage Skade paa Forstanden“ (1/15). Indledningen konstituerer således en spejling af et ydre og et indre mørke og begiver sig herfra over i en fortælling om Kirstens skæbne.

Som i „Oktobernat“ omsluttet også samtlige rum i „Tre og tredive Aar“ af mørke af dobbeltkarakter, der var: „tæt og fuldkomment, det fyldte Luften over Vejene, og de tomme Afstande“ (1/15). Fra at fremstille gårdens trygge rum inden døren skifter perspektivet til mørket udenfor og en vandringsmand, der bevæger sig hen over markerne med en staldlygte. Mandens taktfaste skridt sætter lampen i bevægelse, så

darwinistisk tradition, der ønsker at overskride sproget for at komme ind i naturen selv: „If the material world is *not* anthropocentric but language is so, the mind cannot be held truly to encompass and analyse the properties of the world that lie about it“ (Beer 2009, side 45).

der etableres et uhyggeligt skyggelandskab som varsel for det indre mørke, Kirsten har i vente. Vandringsmandens skridt kan ses og høres, mens hans krop skjules af; „Mulmets bløde Stof”, ligesom omgivelserne også sløres, når: „et synligt Stykke af Stiens Grønsværkant [gled] ind fra Mørket og ud igen” (1/15). Den flimrende grænsesætning mellem lampens lys og nattens mørke markerer en tilsvarende bevægelse ind i et mørkt og ubekendt bevidsthedsrum.

Den ustabile lyskilde fremviser omgivelserne stykvist og fragmenteret, mens mandens taktfaste rytme målrettet bringer den flakkende lyskilde nærmere. Det viser sig at være Smedesvenden, der bringer uhyggen til det festlige lag. Her indtager han dødens rolle, der i indledningen bryder ind i forsamlingen, og da Kirstens kæreste derefter benævnes som Smed-Anders, afsløres det ud fra navneligheden mellem Smedesvenden og Smed-Anders, at Kirstens skæbne besegles, da hun indgår ægteskab med „Dødens Maske”. Ægteskabet bliver dernæst til katalysator for Kirstens sindssyge, og fra de indledende varsler om en forskydning fra et ydre rumligt mørke til et mentalt fortsætter skæbnefortællingen om Kirsten sin handlingsgang.

Festen, som Smed-Anders og Kirsten deltager i, er en høstfest, der foregår, længe før Kirsten rammes af et bevidsthedsmørke. Under festen opfordres hun til at synge en sang, hvis indhold omhandler en ulykkelig kærlighedsskæbne og fungerer som *mise en abîme* for Kirstens liv. For Kirstens og Anders' forhold forsegles, og de fortsætter glædesdansen i „aandeløs Takt” (1/18), men under dansens rytme indtræffer igen en affektiv uhygge, da: „Krømmer-Jakob brat holdt inde med Musiken, og da de saa op til ham, sad han med Violinen under Hagen og stirrede vist hen mod Vinduerne ... Rædselen greb dem i Struben alle sammen [...] der blev aldeles død stille” (1/18). Efter det dobbelte varsel, slår historien over i et symbolsk sommervejr med høj solskin som kontrast til vintermørket.

Men Kirstens skæbne finder ingen forløsning i et idyllisk landskab.²⁰⁶ I stedet konstituerer historien et dybere mørke og naturens skyggeside som en andethed, der i første omgang viser sig, da Anders begynder at drikke. Kirsten og Anders lever et traditionelt, fattigt bondeliv, men der vendes op og ned på deres hjemlige harmoni, da Anders bliver uarbejdsdygtig og depressiv. Alkoholen ophæver den historiske tid, og til historien kommer nu også Snøvl-Peter, der er en liminalfigur placeret uden for realtid og -sted, han ikke kender (1/20). Snøvl-Peter får mytisk karakter, han opholder sig ofte i: „ukendte Byer”, og da han pludseligt indfinder sig, er det hverken dag eller nat, men skumring, ligesom det hverken er sne- eller regnvejr, men slud, der omgiver

²⁰⁶ Den antiromantiske indstilling harmonerer med Mortons mørke økologi. I „Tre og tredive Aar” omfatter natursynet ikke det lokale landskabs forlængelse i himmerlændingen, men det atmosfæriske mørkerum som spejling af den menneskelige bevidsthed og en uhyggelig fremmedhed, der er det indre rum iboende (Morton 2009, side 201).

ham. Dertil kommer, at han hverken sover på vejen eller marken, men i grøften. Som grænsegænger opløser Snøvl-Peter de faste konturer i sted, tid og rum og ud fra en fordoblingslogik bidrager han til den metaforiske spejling mellem det ydre mørke og det indre bevidsthedsrum.

Anders' fortabelse ender med døden, og fra Kirstens perspektiv får hans skæbne et rumligt aftryk. Den nu afdøde ægtemands mentale mørke transponeres til den rumlige atmosfære, der omgiver Kirsten, og hendes tab og ulykke fortætter luften yderligere, så den bliver: „mættet med Lugt”, og selv katten tager den bedrøvelige livsanskuelse: „i Arv” (1/22). Kirsten træder i kontakt med rummet omkring sig i et affektivt og atmosfærisk mellemrum, som udtrykker hendes livsholdning og historiens deterministiske idégrundlag. For under hendes madlavning bliver røgen ligefrem bitter (1/23), og fra den materialiserede køkkenluft inddrages nu datteren Sørines hjemkomst, der skyldes sygdom og hoste. Sørine ender med at dø på det sted, hvor hendes far døde før hende, og historien placerer hende som et menneskeligt monument i alkoven, hvor hun: „laa som et Skilderi” (1/23).

Dernæst foretages der et tidsmæssigt spring til før Sørines død, hvor sted og fortælling forbindes mytisk i en synæstetisk ekskurs, der transcenderer tid og rum:

Bitte-Stine kom en Gang ind til hende og gjorde sig lækker med en lille Kurv Tytten. Hun bragte Hedens Duft med sig, den friske, bitre Duft af Rævling og Lyngens syrlige Aande. Da Sørine sygeligt smilende prøvede at spise af Bærrene, var der en Bismag ved et af dem, en vis Smag, som kun den kender, der i sine Barneaar har ligget paa Maven i Lyngen og fyldt sig med Bær. Man kan faa et, som man spytter ud igen, det har en Tæge krøbet over, en af disse flade, grønne Tæger, der ligner et Tyttebærblad saa aldeldes – man kan smage det (1/23-24).

Sanseregistreringen ophæver den tidslige distance mellem fortælle tid og fortalte tider og indsætter en barnlig uskyldighed og umiddelbar glæde som kontrast til voksenlivets mørke eksistensvilkår. Sansningen er lagret i fortællerens erindring, og for en kort bemærkning viser fortælleren sig kropsligt med smagssans og barndomserindring, for kort derefter igen at vende tilbage til Bitte-Stines minder i en dækket direkte formidling.

Tilbage i historien om Kirsten rammes nu også sønnen Lars af tungsind og hoste for til sidst at dø (1/27). Inden for tekstens rumlige sociale organisme form forløber der således en udvikling fra uhyggelig atmosfære til tungsind og sygdom, der fører flere familiemedlemmer i døden. Der sluttes en ond spiral og et deterministisk kredsløb, hvor arv og miljø får atmosfærisk og fysisk forbindelse gennem rum og åndedræt.

Treogtredive år efter sit ægteskabs begyndelse sælger Kirsten gården og flytter tilbage til sin fødegård. Historien får dermed karakter af afvikling, for Kirsten finder ikke hjem, men udleveres ligeledes til historiens mørke økologi: „hun havde været

alene paa et fremmed Sted ude i Verden og var bleven brudt af at erfare om Frugtesløshed og Bliven til Ingenting. – Hun var underlig efter den Dag [...] De sidste tyve Aar levede hun i Vanviddets endeløse Mørke” (1/29-30).²⁰⁷

I „Tre og tredive Aar” får historiens indledende markering af dødens pludselige tilstedeværelse indflydelse på historien om Kirsten og personkredsen omkring hende. Kirstens skæbne forsegles gennem ægteskabet med Anders, ligesom generationerne efter dem udleveres til bevidsthedsmørket og døden. Datteren Bitte-Stine overlever som den eneste, men bærer samme mørke dødserfaring med sig, da hun mod enhver kronologisk logik udpeger sin mors grav, men desuden på næsten komisk vis påpeger, at moren har været død i: „mange Hundrede Aar” (1/29). Det er samme mytiske og rumliggjorte tidsopfattelse, der gør, at Kirsten efter at have været væk fra fødegården i tre og tredive år kan samle sig til ét billede til sidst i historien, idet hun under en legestue pludselig mindes: „en Gang ... saa’ de mange Aar i et Billede” (1/29). Aposiopesen virker afbrydende ind i legen som i dansen og transponerer erfaringen fra Kirstens historie ind i rummet, så der ikke finder en afslutning sted, men derimod en åbning frem mod, at: „Vandviddets endeløse Mørke” også fremadrettet vil få tag i Anders’ og Kirstens efterkommere.

Den mørke økologi i „Tre og tredive Aar” er en determinerende kraft, der rækker ud over tidsligheder og generationer. Historien udvikler sig med mørket som et atmosfærisk og metaforisk paradigme som varsel om Kirstens skæbne.²⁰⁸ Mørket er således ikke himmerlandsk betinget, men skaber et lukket kredsløb om en familie på tværs af tider, rum og generationer. Her foregår der ingen forsoning mellem et ydre landskab og et mentalt rum, og den mørke økologi er menneskelig og ikke landskabets. I mit næste analyseeksempel drejer det sig ligeledes om en mørk kraft, der får greb i mennesket og bebuder en mørk økologi som naturens latente og fremmede skyggeside. Historien om „Cecil” tilføjer et nyt element til de mørke bevidsthedsformer i himmerlandshistorierne ved at trække fortællertiden ind i historiens fortalte tid og lade de to tidsligheder spille op hinanden på dialektisk vis.

²⁰⁷ I *Væren og Tid* (1927) bygger Heidegger bro mellem et mentalt og et ydre hjem. Angst betragter han som opløsning af hjemfølelsen, så at være hjemme ikke er at forstå som at være i sin bolig, men „at være hjemme i sig selv” (Heidegger 2007, side 218-219). Det mentale rum bliver til et hjemliggjort og fortroligt rum, der i „Tre og tredive Aar” opløses af det mentale mørke, som Kirsten og hendes familie er hjemfalden til, og i sin mørke økologi overgiver historien sig i højere grad end „Oktobernat” til en *hauntology*.

²⁰⁸ Mørkets atmosfære får poetisk funktion frem for sproget, men finder alligevel støtte i Jakobsons formalistiske teori: „Finally, a paradigm [...] present the same semantic content from different points of view associated with each other by contingency” (Jakobson 1987, side 107).

Bevidsthedsmørket i „Cecil” og „Thomas i Spanggaarden”

I „Oktobernat” bærer mørket på døden, mens det i „Tre og tredive Aar” forskydes til et mentalt mørke, som Kirsten og hendes familie for altid vil være hjemfaldet til.

I historien om „Cecil” (1898) giver fortælleren sig i kast med en udredning af den menneskelige natur, men forbinder den i højere grad end „Tre og tredive Aar” til et lokalt landskab. Historien åbner med en stedsfæstning af handlingen til: „en Gaard nede ved Fjorden” og en fremhævning af den mandlige hovedperson Bitte-Antons natur som: „tøvende og grundig” (1/31). Usædvanligt for himmerlandshistorierne optræder dernæst en præcis tidsfæstning med årstallet [18]64 som et argument for, at krigens afslutning har sat sig som en udsædvanlig handlekraft hos Anton. Men årstallet opløses hurtigt af fortidsmarkeringer som: „For nogle Aar siden”, „i Tidernes graa Begyndelse” og „I gamle Dage” (1/31). Det præcise tidspunkt er underordnet, men fortælleren indlemmer dog sin moderne fortælle tid: „Ved hver større Gaard ser man den Dag i Dag et lille enligtliggende Hus af raa Sten og med Tagpyramide af Halm. I gamle Dage røgede Gaardmændene Aal her i store Partier” (1/31). Med arkitekturen som vidne om den kulturelle fortidspraksis kan fortælleren herfra fylde stedet yderligere med fortidshistorie.

I historien optræder foruden Bitte-Anton hans bror, hvis natur ikke alene er dristig, men også præget af: „Udsyn og det slugende Mod” (1/31). Forklaringen på brorens nysgerrige og verdensåbne gemyt forlænges til en berejst adfærd. Under fisketure kan et pludseligt uvejr få fiskerne til at søge i havn ved ukendt land i naboregionerne Thy og Salling og: „stundom endnu længere væk” (1/31). Fiskeriet tilbyder en åbning ud mod verden, men livet uden for barndomsegnen gør ikke Bitte-Antons bror og efter at have boet i København vender han tilbage til fødegården som en drukfældig og fattig mand.

Tilbage i den himmerlandske natur forlænger broren den himmerlandske natur: „naar han stod nede ved Fjorden og vejrede ørkesløs mod Blæsten, da blev hele Naturen som et Udtryk for tavs og ubodelig Ulykke” (1/32). Brorens natur rammes af naturens luner, da han findes død i fjorden, ligesom også Bitte-Anton pludselig dør. Tilbage står sønnen og nevøen Anton med ejerskabet over den fædrene gård, og med deres historie konstitueres et udviklingsforløb, der forløser det stedlige udsyn i den unge Antons kundskaber. Han har lært engelsk af en kammerat og er i det hele taget: „en stor kry Karl [...] med noget uskaansomt i [sit] Væsen”. I sin påklædning skiller Anton sig også ud fra de øvrige himmerlændinge ved at bære: „nymodens Fjedersko” (1/33), så hele hans gåpåmod afviger fra den lokale kultur.

Men den verdensvendte Anton har intet held hos de lokale kvinder og særligt den smukke Cecil, der har: „en kold og noget affærdigende Natur” (1/33). Hun afviser

Antons tilnærmelser, og Antons opdrift slår over i drikkædighed og et kolerisk temperament som følge af afvisningen. Cecil nedgør Anton ved enhver lejlighed, men da hun er forelsket i sin egen fætter Christen og erfarer, at han har gjort en anden ung kvinde gravid, takker hun alligevel ja til Antons frieri.

Antons nedarvede, alkoholiserede natur slår efter brylluppet igennem med fornyet styrke. På en markedsdag kører han fuld af sted, så: „[d]et var som selve Satan, der kom kørende” (1/38). Derfra afslører fortælleren et større ærinde med historien end at berette om Antons og Cecils skæbne, og indsætter en ekskurs om alkoholens mørke væsen:

Men Anton drak, saa man skulde mene, han var splittergal. Han *vilde* have Ende paa sig selv, saa det ud til. Det var ligesom han rendte alt, hvad han kunde, i Mørke, fordi en havde kaldt paa ham et Sted i et Hul. Antons Haar strittede lukt til Vejrs, det var dets Fald af Naturen; og da han ogsaa havde røde Øjne, lignede han virkelig en, der suges hen af overnaturlig Magt (1/38).

I modsætning til „Tre og tredive Aar” konstituerer Antons mentale mørkerum ikke et tilsvarende poetisk mørke i de ydre omgivelser.²⁰⁹ Hans unge virkelyst imploderer som en individualiseret neddrift, der nok er nedarvet, men ikke social. Det er til gengæld kontroltabet og det ureflekterede indblik i egen skæbne.

Anton forlader Cecil og børnene for et liv som jernbanebisse i Skive. Historien ender med en forsoning mellem Cecil og Anton, men fortælleren bemærker den manglende erkendelse og antyder en gennemgående stædighed i den lokale kultur, når den slutter af med et metaforisk udtryk for Cecils natur: „Cecil tænkte ikke over, at Menneskene kun har *et* Liv, hun tænkte ikke videre klart, og hun forstod ingenting. Men forstod nogen hende? Og Tiden gik. Cecil vævede. Hendes Lærred havde godt Lov paa sig; Islætten var slaaet fast og tæt i” (1/39). Den manglende refleksivitet er en fortolkning fra den moderne fortælleposition. „Cecil” fremdrager emner, som flere af himmerlandshistorierne kredser om, og som tildeler samlingen en idiosynkratisk holdning til egnens førmoderne bevidsthedsform, der som en mørk økologi finder støtte i et dæmoniseret indre og utøjlede drifter. Med historien om Anton lægger alkohol et element til skæbnefortællingerne, der holder de ellers vitalistisk indstillede og unge, mandlige helte nede. Andre himmerlandshistorier vidner om samme forhindring for opdrift og binder ikke alene vilkåret til enkeltpersoner, men breder sig i historiernes mytiske tids- og rumlighed ud til at omfatte hele den himmerlandske egn. Der forekommer vedholdende forsøg på at overskride den mørke økologi, der står i vejen for en moderne opdrift, og et eksempel herpå er historien om „Thomas i Spanggaarden” (1898).

²⁰⁹ Morton 2009, side 190.

Et bevidsthedsmørke danner ligeledes afsæt for historien om „Thomas i Spanggaarden” (1898), hvis handling indledningsvis forlægges til Møllehøjen. I modsætning til „Cecil” spejler historien de ydre omgivelser i en bevidsthedsform med sankthansaften som mørkets kraftfulde atmosfære. Midsommernattens bål konstituerer en rumlig fordobling, da ilden ikke begrænser sig til bålet: „Vinden trak lydelig ind i Spundshullet, det lyste hvidglødende, indenfor legede de hede Luer. Ilden slog ovenud af Tønden, slikkede og smældede, og Røgen rullede op i Mørket” (1/93). Rummet udvides yderligere, da der fra Møllehøjen er udsyn over egnens topografi, der samlet set får karakter af skyggelandskab.

Stemningen omkring bålet er høj, unge karle kurtiserer og driller de unge piger, så selv: „Blusset bragede med Fryd, Gnister røg op, drog hen i Mørket, dalede og sluktes” (1/94). Blus tændes også i nabobyerne, så den himmerlandske ungdom forsamles i et netværk. Dernæst får en dreng øje på et blus i bevægelse, der langsomt vinder ind på selskabet:

Man fulgte den vandrende Stjerne, den gik øjensynligt ad Landevejen. Lidt efter kunde man paa den vippende Bevægelse se, at en bar den. Ved Bivejen drejede Blusset og kom op mod Højen, lidt efter lidt blev det mindre, ophørte at straaale og blev til et fast Ildpunkt. Og nu saa man noget af Mennesket, der bar Blusset. Det viste sig at være Thomas Spanggaard (1/94).

Den spændingsopbyggende tilnærmelse kulminerer med afsløringen af Thomas Spanggaard som fakkelbærer. Thomas bringer strid og bemærker Poul og Jørgine, hvis smil stivner, hvorefter han banker sit brændende nav i græsset: „til Ilden sluktes” (1/94). Dermed er en intrige lagt til rette om at vinde den unge kvinde Jørgines gunst.

Den gode stemning ændrer sig fra drengene, der indrammet i et fællesmotiv: „vendte deres Ansigter op mod Ilden, der lyste paa deres usigelige Glæde” (1/94) til at implodere med bålet slukning:

Baandene sprang om Tønden, de brændende Staver gabede fra hinanden og begyndte at falde ned, Blusset var snart udbrændt. Der blev dunkelt oppe på Højen [...] Vidt ude langs den mørke Synskreds var andre Byers Baal ogsaa ved at gaa ud; de ulmede op og sank igen som Øjne, der er dødtrætte af at vaage [...] Mørket lukkede sig om den øde Høj (1/95).

Scenen forbinder mørket til Thomas Spanggaards voldsomme temperament, der tirres yderligere af Jørgines kærlighedsspil.

Den dramatiske stemning er en affektiv affære, der rammer selv et uforvarende pindsvin på bevægeapparatet. Tilbage hos Jørgine og gruppen konstitueres Thomas' temperament rumligt og fænomenologisk som en kulde, der: „betog de andre, saa at de ogsaa blev krakilske” (1/95). Thomas opildnes til kamp, og den affektive atmosfære breder sig ud til landskabet omkring dem: „De var stanset paa Markskraaning. Dagen gryede, og i Graalyset saa Karlene farveløse og onskabsfulde ud. Hanen galede

i en Gaard tæt ved. Nede i Sænkningen laa Engene forsølvede af Dug” (1/96). Overgangen fra den bistre stemning til den mere idylliske markerer et labilt landskab, der bevæger sig på grænsen mellem ikke kun nattens mørke og dagens lys, men også to sindsstemninger.²¹⁰ Historien interesserer sig for naturens mørke i sin fremstilling af Thomas’ natur. I morgendæmringen finder slagsmålet sin afslutning, og da Thomas har slået Poul sønder og sammen, er: „Solen staaet op over Engene” (1/98). Men Jørgine gifter sig trods Thomas’ sejr med Poul, og de to får tildelt en gård, der ligger lige over for Thomas’ og kun er adskilt af en å.

Landskabets naturlige grænseskel markerer fjendskabet og en social adskillelse, men der er fortsat udveksling mellem de to rivaler, og da Thomas indtager en økonomisk magtposition over for Poul og Jørgine, sætter det sygdomsaftryk i Pouls krop. Den personlige skæbne er ikke den eneste udfordring for bondesamfundet. Pouls sygdom falder sammen med det: „Aar [...] den store Tørke faldt ind, som folk taler om endnu” (1/99). Den kollektive nedgang spejles i landbruget: „Der stod det syge Korn paa Agrene, Havre af en Fingers Længde, Rug saa hvidt som bleget Haar og med de halve af Vipperne golde” (1/100).

Tørken rammer alle hjem som en samlet organisme: „I hvert Hus laa Vanhaabets Feber under Lofterne, der kom sorgfulde Ansigter frem bag Ruderne og saa opad. Hvad skulde det blive til? [...] Markerne laa som lange Billeder paa Ynk og Ydmygelse” (1/100). Regnen kommer og forløser en affektiv jubel, hvor: „Børnene, som havde været trykket af de Gamles Stilhed, blev ellevilde” (1/100). Naturen synes i første omgang at ville gøre det af med den menneskelige overlevelse, men viser sig som en forbarmende kraft gennem den livgivende regn.

Trods den vejrlige og kollektive forsoning mellem himmerlændinge og natur vinder fattigdommen over Poul, der dør. Thomas fortsætter sin magtkamp mod Pouls børn, men rammes af tuberkulose og et alkoholmisbrug. Mens Thomas overvinder tuberkulosen, må han slås med alkoholens følgevirkninger og delirium tremens, når han i ædruelig tilstand ser syner og mister ethvert holdepunkt i sine ydre omgivelser:

Just som han rejste Hovedet, saa han en Mand i Volstrup – Byen var halvanden Mil borte – en uhyre stor Mand, der bøjede sig og gav sig til at rulle Landskabet op ligesom et Tæppe. Han hjalp til med Fødderne, rullede Markerne vel sammen med huse, Gaarde og Træer indeni. Bagved ham blev der en graa Flade. Da han havde rullet lidt, gik han et Par Mil længere bort og begyndte at rulle Landet sammen der. Solen skinnede paa hans sorte Uldhoved (1/104-105).

²¹⁰ Atmosfæren som medium for et særligt temperament, der virker tilbage på en rumlig stemning finder repræsentation i Hans Ulrich Gumbrechts *Stimmungen Lesen*, hvori han skriver, at: „.....so wird der Klang seiner [Diderots figur Rameaus] Stimme nun immer mehr zu einem Medium, in dem dieses Temperament seinen Ausdruck findet und sich zur Stimmung verdichtet (Gumbrecht 2011, side 84).

Uden et meningsgivende landskab som projektionsflade for bevidstheden tager Thomas' galskab over: „Da han kørte ned ad Bakken til Spanggaarden, og det stærke Lufttryk kom mod hans Ansigt, saa han pludselig, at noget mørkt som et Sjal flagrede op et Stykke fremme paa Vejen [...] det slog som en Staalstang mod en Sten – saa syngende skarpt, at hans Hoved sprang som et Æg ...” (1/105). Den økonomiske magt, der gjorde Thomas så eftertrykkeligt til sejrsherre over Poul og Jørgine, irttesættes af den somatiske og trods stædig modstand fra Thomas, dør han.

Indledningens sankthansglæde forlænges i slutningen, der markerer, at det eksplosive temperament, Thomas sætter sig igennem med til sidst imploderer som en indre natur, og slagene med det brændende, runde nav mod jorden under sankthansnatten forlænges til hovedets runde form under dødsscenen, så det truende mørke i begyndelsen af historien afsløres som et fysisk og psykisk overtryk i en natur, der er lige så meget indre som ydre.

Historien forlader Thomas: „begravet paa den øde Kirkegaard i Graabølle, hvor den ene Gravtue er saa lidt forskellig fra den anden” (1/107). De metaforiske tuer, der indledningsvis er bålenes gravhøje og til sidst kirkegårdens, samler til sidst hele Graabølle til et netværk, hvis forbindelsesled umiddelbart er geografisk, men hvis natur er mere menneskelig end landskabelig i sin mørke økologi. I mit næste analyseeksempel tilfører jeg vekselvirkningen mellem menneske og omgivelse i det førmoderne Himmerland yderligere bevidsthedsliv ved at belyse en kontinuerlig dialektik mellem ydre og indre landskaber.²¹¹ Ikke alle himmerlandshistorier poetiserer en menneskelig natur på fænomenologisk vis ved at danne et atmosfærisk mellemrum som mødested for en ydre og indre natur, og i flere historier konstitueres i stedet en antropomorfisering af gårde og bygninger, såsom i mit næste analyseeksempel „Vandmøllen”, hvor møllens arkitektur indtager funktion af spejl for en menneskelig bevidsthedsform. I min analyse af historien åbner jeg for en forståelse af den menneskelige formkraft og natur, der vekselvirker med møllen.

Bevidsthedens arkitektur i „Vandmøllen”

I Jensens himmerlandshistorier lægges der flere diskrepanser ind mellem historiernes mytiske fortidsfæstning og en moderne fortælle tid. Det gælder for „Cecil” og ligeledes for „Vandmøllen” (1933), hvor skæbnen, der berettes om, allerede i historiens begyndelse for længst er beseglet, mens fortælleren nu årevis senere begiver sig til den

²¹¹ Det dialektiske kontinuitetsprincip er også kendt som „objektificeringsteorien” i socialantropologien, hvor Daniel Miller indfører den med afsæt i Hegel, Karl Marx og Simmel. Det springende punkt i Millers objektificeringsteori er, at ethvert objekt er skabt ud fra en menneskelig idé, og at objektet som materialiseret idé viser tilbage på den menneskelige formkraft (Miller 1987, side 81).

lokalitet i Himmerland, hvor historiens vandmølle engang var ramme om en uhyggelig tragedie.

Indledningen til „Vandmøllen” leder tankerne hen på Heideggers firfoldige og idylliske hjemsted med møllen som forsamlende af en metafysisk organisme:

Afsides laa Møllen, i [...] en Frodighed Naturen havde gemt, Dalen fugtig og grøn her midt ude i Heden, med Aaen i Bunden, men alt meget ensomt. Det var en gammel Mølle, og Folkene der havde drevet den havde altid boet ensomt, afsondret for sig selv, endskønt Egnens Beboere jo da søgte dem (2/127).

Den landskabelige harmoni irttesættes af en markering af møllens ruinøse forfatning i fortælleperioden som manifestation af en uhygge, der bliver frodighedens modsætning.²¹² Omslaget fra harmoni til uhygge markeres fænomenologisk med overgangen fra dag til aften, hvor: „Ingen [kom] i Møllens Nærhed” (2/127). Det fænomenologiske mørke transponeres til en menneskelig bevidsthedsform gennem møllens arkitektur: „Gavlen med et stort Hul i Murværket gabede som et knust Ansigt, med Hovedet fuldt af Mørke, hele Møllen gik i en uhyggelig Forbindelse med Mørket, der faldt tidligere paa her i den skumle Slugt end ovenfor: et forfærdeligt Sted, Vanviddets Dal” (2/127). Historiens atmosfære og handling forbinder sig til det mørkeste dyb i den menneskelige psyke. Mørket omslutter stedet og tilskriver møllen en ydre symbolkraft, der dehumaniserer mølleren og giver plads til en afsøgning af en fremmedhed i det underste bevidsthedslag.

Mølleren beskrives som en pligtopfyldende og ordentlig mand, der dog har et vredt temperament, som han: „havde for Skik at lade gaa ud over døde Ting” (2/128). Temperamentets natur fremstilles yderligere gennem et begivenhedsforløb, der udspringer af møllerens kones død. Tabet af ægtefælle isolerer mølleren og driver ham mod vanviddets rand, mens datterens skæbne sender ham over grænsen. For Datteren Constance har valgt møllen fra til fordel for et liv i byen. Her er hun ugift og skriver et ulykkeligt brev til sin far for at betro ham, at hun er blevet gravid. Datterens natur er umiddelbart lige så livlig og frodig som det indledningsvist beskrevne landskab, men hun tilhører som den afdøde mor byen og kulturen frem for naturen, hvilket betones yderligere gennem en forkærlighed for æstetisk nydelse.

Som mulig forklaring på den lurende uhygge og Constances tilstand indsættes en kulturel og social konflikt mellem møllerens bondestand og morens højere, bymæssige position. Datteren bærer da også hele bykulturen i sig med navnet Constance, og den skæve magtbalance pirrer møllerens temperament: „de jættestore Tandhjul der

²¹² Ruiners symboleffekt er flersidig og kan være allegorisk for nostalgisk længsel efter en opløst fortid (Boym 2001, side 208). Boym tager afsæt i Benjamins dialektiske forståelse af ruiners spejling mellem fortid og fremtid, og som i „Vandmøllen” fører til en markering af det nedbrydende bevidsthedsmørke, der forårsager afvikling i stedet for udvikling.

drejede deres blanke Trætænder som Tandrader i Halvmørket, mens Kvernene skurede og sang, og Kornet dryssede og dryssede fra de rokkende Skuffer, og Hjulet brusede udenfor i den kolde Nat, altsammen dele af hans Væsen” (2/132-133).

Møllen antropomorficerer og fremstår som et materialiseret udtryk for møllerens bevidsthed. Inde i møllen dukker således erindringer frem af moren i form af skygger, og derfra foretager fortællingen et spring til en flok drenge og møllens tiltrækning som eventyrland for deres barnlige fantasi. Fortælleren forlader dem med en konstatering af stedet omkring møllen som: „Barnealderens uskyldige og hede, længerevarende men Ak senere saa tabte Paradis” (2/134). Erkendelsen af møllen som idyllens vrangside sidestilles med overgangen fra barn til voksen som en udvikling i bevidsthedsform, der ligeledes forbindes til Constances udvikling.

Med Constances konfirmation og overgang til voksenlivet åbnes hendes verdens grænser, og hun får: „Bekendtskaber der laa udenfor Egnens Horisont [...] Barndommens Verden var hun gaaet ud af og havde ligesom taget den med sig; Møllen var afsjælet” (2/136). Fortælleren lever sig ind i historien og løfter dens morale op på et generaliserende niveau, hvor „Barndommens Verden” ikke alene bliver Constances, men får sin egen eksistens og ligeledes genspejler i fortællerens personlige erindring.

I provinsbyen beskrives den voksne Constance som frodig og vild. Barndommens natur har ikke alene sat sig i hende, hun synes at have taget den helt med sig, da mølleren lades tilbage ved det udtørrede åløb. Mølleren træffer en beslutning om at besvare datterens brev, og dernæst får han mere ro i sindet, hvilket fremstilles med en beskrivelse af den atter velfungerende mølles forskellige funktioner, der akkompagneres af møllerens grin. Men midt i sin selvtilfredse dans og tanken om brevets indhold, der endnu er uartikuleret i historien, sætter møllen sig i en rystende og faretruende bevægelse.

Den uhyggelige stemning indfinder sig på ny og nu med apokalyptisk styrke:

Drøn og Splintren af Tømmer, et vældigt Dunder i Grunden udenfor, som faar Jorden til at skælve og hele Huset til at vakle!

Møllen synker, hælder, men bliver saa staaende. Endnu en muret Væg tordner ned i Hjulhuset. Det er tomt, hele den ene Side af Møllen ude, og Mørket gaber i Stedet, Afgrunden, og op af den kolde Gus stiger Moderen, lang, smal og blaa, som fra Graven, men med aabne anklagende Øjne. i Nat og Gru gaar Mølleren bagover. Magterne havde ytret sig (2/140).

Undergangsbraget finder dernæst sin årsagsforklaring. Mølleren er ikke uden skyld i begivenhedens gang, men har i brevet til Constance frabedt sig kontakt med hende og barnet: „og det samme skulde han hilse og sige fra Moderen, Moderen som var død” (289).

Constance reagerer på afvisningen ved at drukne sig i dammen ved møllen, så det bliver hendes lig, der bremser møllen og lader huset blive talerør for den afdøde mors

overnaturlige kraft. Historiens indledende refleksion over forholdet mellem barnlig fantasi og tab af barndommens verden forlænges i historiens slutning til et skift fra fortalt tid til fortælle tid: „Aaen som ikke var andet end en Bæk er en Grøft nu, og kun Stumperne af et Par Egepæle i Grunden og Formen af Mølledammen, naar man ved at den har været der, røber Stedet. Broen er der endnu, men Vandet som den førte over – ja det er løbet i Strand (2/139). Ud fra historiens dialektiske logik er både møllerens mørke bevidsthedsform og møllen forsvundet. Vandet markerer en udvikling frem mod et andet og moderne bevidsthedsniveau, der har overlejet møllerens førmoderne psyke for nu at finde plads i fortællerens poetiske metaforik.

Er møllen som materialiseret symbol forsvundet, bliver mørket som meteorologisk fænomen tilbage. Ved at topologisere det til vanvidets dal og altså et landskab i flere niveauer, kan fortælleren knytte en atmosfærologi til geologiseringen i de tidligere analyseeksempler. Det udvikler den epistemiske orden i himmerlandshistorier, der er dialektisk anlagt og vekselvirker mellem en førmoderne og en moderne bevidsthedsform. Mørket danner metaforisk indgang til forståelsen af et himmerlandsk bevidsthedsdyb, der på tværs af lokaliteter, rum og tidsligheder iværksætter skæbneforløb som forhindring for bevidstgjort erkendelse og moderne udvikling.²¹³ Indsigten er reflekteret og forbinder sig til fortællerniveauets moderne epistemologi, som ligeledes kommer til syne i en vekselvirkning med en førmoderne bevidsthedsform i mine to næste analyseeksemplarer: „Udflyttergaarden” og „Den stille Mogens”.

Mørk økologi i „Udflyttergaarden” og „Den stille Mogens”

Da Anton i „Cecil” vender tilbage til Himmerland efter at have opholdt sig en årrække i København, sætter en neddrift ind, der motiveres rumligt. De himmerlandske naturrum synes stærkere end himmerlændingene selv, men i den mørke økologis forskydning fra ydre til indre natur bliver det i mindre grad de lokale landskaber og i højere grad bevidsthedens fremmedhed, der får deterministisk funktion. En omvending af skæbnefortællingernes aktørhierarki ligger derfor i en overskridelse af den mørke bevidstheds natur, og i flere historier ligger moderniteten og vibrerer som et paradigmeskifte, der ikke alene omkalfatrer landskabet, men også den menneskelige psyke.

I himmerlandshistorierne er det ofte ofte bymiljøer, der agerer lokalitet for moderniteten. Her handler det om Kjeldby eller Graabølle, der er mere moderne end de landlige egne, der fortsat bevæger sig inden for et førmoderne bevidsthedsniveau. I

²¹³ At en specifik stedsånd reproducere tilgodeser geografen Massey i sin betænkning af stedlig progression, hvor hun anser stedets unikke karakter som et resultat af en lang og internaliseret historie (Massey 2010, side 145).

„Udflyttergaarden” (1898) konstitueres samme bevidsthedsmørke i „Vandmøllen”, ligesom historiens udflyttergård stedfæstes til en lokalitet uden for det moderniserede Graabølle, som fortælleren bevæger sig til stedet fra:

Et Sted sønden for Graabølle By kan man se en firkantet Plads paa Marken indhegnet af nedgroede Diger. Pladsen ligger hen med magert Ukrudt, Regnfang og Salturter; hist og her kan man se en Dusk Peberrodblade; det er tydeligt nok, at her har været Kaalgaard. Og nogle Murbrokker viser, at der har staaet Bygninger ved Pladsen. Det er ikke et halvt Hundrede Aar, siden Gaarden der stod her, blev revet ned.

Lindby-Skytten kunde fortælle Stedets Historie (1/87).

Den ruinøse gård rummer en forfaldshistorie, hvis forløb Lindby-Skytten har bevidnet. Efter den indledende stedfæstelse og tidslige placering i et førmoderne Himmerland slår historien ind på et uhyggeligt spor, idet pladsen, der inden for den fortalte tid fortsat er at se, bliver til arnested for rædsel og spøgeri. Grunden til gårdens uheldige skæbne forløber over et handlingsspor, mens en forståelse for de sociologiske mekanismer peger på et misforhold mellem de lokale himmerlændinge og tilflyttere.

Under et natligt kortspil taber Hans gården til Anders Mogensen fra Graabølle. Hans' ulykke forstærkes af, at han ikke alene er skyld i sin egen hjemløshed, men har taget sin gravide kone med sig i faldet. Historien tilskriver hans skæbne en kausalitet, da Hans ikke er lokal, men fra Randerseggen. Sympatien falder ikke ud til Hans' fordel, men heller ikke umiddelbart til Anders Mogensens. For Hans' gravide kone hænger sig på gårdens loft, og udflyttergårdens skæbne besegles af Hans' handling, da gården antropomorficeres med gavlens menneskelige udtryk i form af et ansigt. Den menneskelige formkraft har skabt gården i sit eget billede og tildelt den en skæbne gennem sine handlinger, men bygningen lader sig ikke styre og viser gennem en egensindig værensform et mere nuanceret billede af den menneskelige natur.

Anders Mogensen holder stædigt på sin ret til gården. Gården siger ham dog imod med natligt spøgeri, og da Anders Mogensens datter skal giftes på gården, som hun er stillet i udsigt til at overtage, får gården det sidste ord. I stuen er der dans og kortspil indhyllet i en atmosfære af røg og damp:

Folk blev oprømte og mere end det; og da Dansen begyndte, var alle disse Mennesker at betragte som et eneste stort Hele. For det gaar med Folk ligesom med andre Ting i Naturen, de skal have Varme for at smelte sammen [...] i de andre Stuer var der en Stimen og Snakken af Folk; der var jo saadan et Humør. Alle Dørene stod aabne i Huset fra den ene Ende til den anden (1/91).

Menneskemassen udviser ligheder med Bangs sociale forsamling af sværmende og strømmende bevægelser og ensartede stoflighed. Men den menneskeskabte energi fører til eksplosion, da lys, røg og damp fortætter sig til én forsamlende stemning.

Ulykken bringer Anders Mogens i knæ og tilfører historien en fortolkningsramme om den selvforskyldte skæbne, der materialiserer sig som en menneskelig bevidsthedsform i gårdens arkitektur for derigennem at bibringe historiens skæbneforløb moralsk substans.

I det næste analyseeksempel er der ligeledes en moralisering af den førmoderne fremmedhed på færde. „Den stille Mogens” (1905) er en rammefortælling med Kirsten Smed fra den tidligere „Tre og tredive Aar” som mundtlig fortæller. Den aldrende Kirsten tager sine tilhører med tilbage til sin ungdomstid med historien om „Den stille Mogens”, der som „Thomas i Spanggaarden” benytter sankthansaftens bål som symbol på underbevidsthedens mørke drifter, da hovedpersonen Mogens voldtager den unge kvinde Martine.

I historiens rammefortælling erkender fortælleren Kirsten Smed en førrefleksiv indstilling til seksualdriften som betingelse for Martines enkeltskæbne, når hun som aldrende fortæller i fortælleiden slår fast, at: „der er ligesom mere *Følelse* mellem Folk i vore Dage” (2/113). I modsætning til fortælleidens mere moderne psykologi, var bevidsthedsformen i hendes ungdom og altså historiens fortalte tid en anden med: „saadan nogle grove Kroppe [...] vi vidste ingen Besked med det indenfor vore Sideben, der skulde lede og styre os uden os selv, vi var Simpelfolk” (2/113). Hverken fornuft eller følelse styrer de sociale udvekslinger, og på det førmoderne handlingsplan uden bevidstgjort styring betvinger Mogens den stakkels Martine sin dyriske seksualdrift.

Den ordknappe Mogens voldtager Martine, der under forbrydelsen sammenlignes med et brølende dyr, mens stedet for ugeringen efterlader en plet i landskabet, der er oprevet og ser ud: „som om et Kreatur havde braadet der” (2/117). Martine vander sig også bagefter, så: „Folk troede, det var Ellekonen der laa under Jorden og barslede” (2/117). Den dyriske opførsel forbinder historiens epistemiske orden til den mørke muldjord i „Tordenkalven” og „En Beboer af Jorden” og placerer sig på den førmoderne og førrefleksive tidsakse. At hverken Mogens eller Martine har sprog for ugeringen bekræfter det mørke bevidsthedsdyb, den udgår fra.²¹⁴ Den lokale kultur fortolker Martines forsvar af Mogens’ voldshandling ud fra deres folketro og sagn, mens fortælleren tilgodeser en menneskelig urkraft, der sidestilles med ilden og et implosionsforløb, der fører historien fremad.

Dagen efter voldtægten brænder Martines fars gård. Det sender sorte røgsøjler så højt op mod himlen som: „et Kirketaarn” (2/118). Martine viser sig at være fanget i

²¹⁴ Når jeg læser efter atmosfære og materialitet markerer jeg ikke et entydigt opgør med den sproglige vending, men tilgodeser som her den kontinuerlige dialektik mellem sprogligt og refleksivt niveau, som historierne selv rammesætter. Mine analyser peger på, at vi ikke blot er fanget i sprogspil, men gennem vores sprog formidler en kontakt til vores omverden.

gårdens kælderrum, og under redningsforsøg markerer historiens mundtlige rammefortæller Kirsten, at folk: „bad til [deres] Gud” (2/121). Scenen er atmosfærisk set sammenlignelig med krigsnattens atmosfæriske nulstilling af gammel betydning i *Tine*, og en kristen metaforik omgærder da også Martine, der indespærret i kælderen ikke vil ud, men rammes af en syndefaldslignende erkendelse og en pludselig skam.

Det viser sig at være Mogens, der har sat ild til gården i et forsøg på at befri sig fra sin syndige gerning. Brandstiftelsen markerer en kamp mellem drift og kristen fornuft og viser tilbage mod en synkretistisk og dialektisk kultur, hvor gammel skæbnetro og kristendomsmoral vekselvirker, når: „det aabner for Dødsriget at genoplive Folk, der har hængt sig” og Martines mor, der forlanger, at: „der skulde gaa Bud efter Præsten for at hendes Datter kunde blive berettiget, inden hun døde” (2/123).

Martine reddes til sidst af Mogens, og gårdbrandens katastrofe baner vejen for en overraskende lykkelig udgang på historien, da Martine og Mogens bliver gift. Der er ingen forståelig sammenhæng i moderne og følsom forstand, men branden markerer dog en overgang fra dyrisk drift til følsom kærlighedsforhandling. Folkefortælling og kristen metaforik forenes ikke, men markerer en forsigtig udvikling i den himmerlandske kultur, der viser sig i forholdet mellem fortalt tid og fortælle tid, så det bliver den gamle Kirsten, der som kristen fortæller vender sig mod fortiden og en erkendelse af fortidens mørke og uoplyste bevidsthedsform.

En kristen kultur kiler sig ind mellem et førmoderne Himmerland og det moderne, verdensvendte idégrundlag, som fortælleren i „Himmerlands Beskrivelse” reflekterer over, og som er tema i mit næste analyseeksempel. Heri får den kristne kultur foruden geologisk og moralsk repræsentation sin egen historie med „Hr. Jesper”, der ud fra en idiosynkratisk holdning fremviser Hr. Jesper som en lokal præst, der på dogmatisk vis forsøger at tæmme sine omgivelser. Den mørke himmerlandske natur lader sig dog ikke så let disciplinere.

Dogmatisk naturbeherskelse i „Hr. Jesper”

I dette analysekapitels udvalgte himmerlandshistorier er den menneskelige natur centralt placeret. Et ydre mørke åbner i flere af historierne for en fremvisning af et indre bevidsthedsliv, der ikke spejles i et ydre landskab, men i et atmosfærisk mellemrum. Den menneskelige naturs skyggeside er imidlertid ikke udelukkende forbundet til underbevidsthedens mørke økologi, og i historien om „Hr. Jesper” (1910) handler det om præsten i Ulbjerg, der ud fra bibelske dogmer forsøger at civilisere sin kone.

Historien markerer et misforhold mellem Hr. Jespers styrende bevidsthed og den kropslige urdrift, som han under en skæbnenat forsøger at ryste af sin utro hustru. Fra Hr. Jespers kristne perspektiv indsættes hustruens driftsliv i en syndefaldsmyte, der

tager sin begyndelse en tidlig og varm forårmorgen med: „et hidsigt Sur af tidlig Vaagne Fluor” (2/37). Som kontrast til fluernes og konens sværmeriske natur indtager Hr. Jesper en taktfast bevægelse som underlæg til internaliseringen af de bibelske skrifter og præstens dogmatiske tankeform:

Det lød som taktfaste Musketskud naar Præsten studerede, hans tunge Spændesko med de tommetykke Saaler slap Gulvet for hvert Trin med et højt Knirk, hvori man baade hørte Mandens anselige Legemsvægt og den afmaalte Ro [...] Den stærke ensformige Stemme lød over hele Gaarden fra Præstens Kammer, mens han gik frem og tilbage fra Væg til væg (2/37-38).

Hr. Jesper indretter sig ikke efter naturens frie rytme, hvilket hans standsmæssige påklædning ligeledes betoner med: „en stor ulden Paryk paa Hovedet [...] Knæbukser, lang sort Kjole og de to smaa stivede Lapper under Hagen” (2/38) til trods for den sommervarme, der ligger tungt i rummet.

I sin påklædning opfylder hustruen Birgitte ligeledes de gældende normer for en standsmæssig præstekone, og selvom hun er ganske ung, udtrykker præsten en umiddelbar glæde ved at betragte sin kones: „kunstige Alderdom”, som historien gør opmærksom på har afløst hendes tidligere, forsømte tilværelse som: „livlig i det Fri” (2/39). Mellem naturens frie bevægelsesrytmer og præstens normative livsindstilling konstituerer historien to kontrasterende rumligheder, der er naturens glatte rum over for præstens dogmatiske og stribe.

Kontrasten vinder frem i ægteparrets samliv, hvor præsten tager opgaven på sig at afrette sin hustru: „En rødlig Haartjavs havde forvildet sig ud under Kappen, Præsten tog og puttede den ind med en Finger, saadan i venlig Forbigaaende, og hun bøjede Hovedet dybere” (2/40). Også i omgangen med præstegårdens have træder præstens livsindstilling frem, når han fodrer høns, ligesom han tilser kultiveringen af den jord, der hører til præstegården uden dog selv at tage del i det praktiske, for: „en Præst kan jo ikke gaa bag Ploven eller slæbe paa Tøndesække” (2/40). Fortællerens ironiske bemærkning markerer historiens kristendomsfjendtlige indstilling.

Samlivet med konen bringer præsten ind i naturens modrum for dogmatikkens tankeform og en forbindelse til seksualdriften. Birgitte er gravid, og da hun og præsten endnu ikke har haft seksuelt samkvem, går Hr. Jesper i seng med hende for at undgå skammen over ikke at være biologisk far til barnet. Samlejet foregår uden Birgittes umiddelbare samtykke, og efterfølgende slår præsten et vindue op ud til haven og en idyl fremmed for det himmerlandske hedelandskab:

En Bølge af Honningduft lagde sig imod hans Ansigt. Mellem Æbletræerne, der stod i Blomst og svævede som i en gnistrende Taage af Ild under Middagssolen, tonede det hedt og svangert, en og samme høje Note, det var Bierne. Ja, Bierne. De havde saa travlt, saa travlt. Luften var som fyldt af dem, de stod for Lyset i hele syngende Skyer, hvori det skrev og virrede og

hvirvlede af tusind ophidsede Bier. Men hvad var det, lod Skyen ikke til at trække i en bestemt Retning og tætné sig om en Kærne, der stod et Sted udenfor Synskredsen? (2/44).

Middagssolen frembringer en atmosfære, der i første omgang skaber modrum til „Vandmøllen”s og andre historiers mørke økologi. Hr. Jesper oplever et stemningsrum, der er opfyldt af biernes sværmende summen, og deres nærvær fortætter sig i en bibelsk symbolik knyttet til duften af honning og æbletræets lokkende blomster.²¹⁵ Det ligefrem toner: „hedt og svangert”, men kærlighedsdriftens harmoniserende opdrift punkteres af et lurende mørke og en realitet, som Hr. Jesper bliver mindet om, da hans blik falder på et samlingspunkt uden for hans synskreds, og en sky markerer en epistemisk usikkerhed og en overgang til Hr. Jespers mørke bevidsthed.

Den kristne metaforik går op i luft, da Hr. Jesper vender sig væk fra sit havelandskab og ved tanken om sin skæbne som hanrej opildnes til at tøjle sin kones sværmeri og utroskab. Sammen med en flok hjælpere sætter han sig for at skaffe bikuben af vejen. Konen Birgitte indtager atter biernes sværmeriske natur og danser omkring ham, indtil jagten er forbi. Hr. Jesper får overtag, men Birgitte slipper ikke endnu. I en næsten psykoanalytisk opstilling udspørger Hr. Jesper Birgitte fra kirketårnet som symbol på overjegets position om utroskabens karakter, og hun bekender sin skyld og forbinder graviditeten med den indbrudstøv, der i et stykke tid har huseret på præstegårdens loft. Således udfordret på sin moralske overbygning mister Hr. Jesper kontrollen og holder sin hustru ud fra kirketårnet: „ud for Himmelhjørnerne, hver Gang fristet til at lade hende falde” (2/45).

Birgitte er samarbejdsvillig til det punkt, hvor Hr. Jesper truer med at straffe indbrudstyven. Det bliver ved truslerne, og da Birgitte har underkastet sig mandens temperament, går de hver til sit. Tilbage i studerekammeret vandrer præsten nu: „aandsfraværende rundt” (2/46). Dernæst kigger han igen ud i haven, hvor: „Bierne var kommen til Ro og Æbleblomsteret svømmede i Solskin” (2/46). Havens bibelske harmoni er umiddelbart genoprettet, selvom den er uforenelig med præstens mørke underbevidsthed. Ægteskabet bærer derefter frugt i form af yderligere ti børn, hvoraf den ældste med en anderledes profil og et markant adamsæble bliver et legemliggjort udtryk for morens syndefald.

Himmerlands mørke økologi forbinder sig også i „Hr. Jesper” til det menneskelige bevidsthedsliv frem for et lokalt landskab. Selv i historierne med idylliske landskabsaftegninger ligger mørket på lur, og i dette kapitels sidste analyseeksempler forbinder jeg nu den mørke natur til en regressiv indstilling og en social lagdeling.

²¹⁵ Den lukkede haveidyl betragter jeg som en ironisk distance til Edens Have og Højsangens ægteskabelige idyl: „En lukket have er du, min søster, min brud,/en lukket have, en forsegleet kilde;/dine skud er en park med granatæbler ...” (Højsangen 4:12-13).

Det regressive Himmerland i „Julefred” og „Syvsoverne”

Himmerlandshistoriernes mørke økologi tager komisk form i „Julefred” (1904) og „Syvsoverne” (1904), hvor to bevidsthedsformer bringes i udveksling. I „Julefred” indgår Tørve Christen og Klinkmanden i en hadsk relation, der er kulturelt og socialt betinget. Klinkmanden karakteriseres: „som et Skovdyr” (1/174), mens Tørve Christen indtager en kristen rolle som den: „knasfattige Apostel” (1/174). Således er fronterne markeret mellem en førmoderne bevidsthedsform og en kristen og normativ livsindstilling. Kampen bliver fysisk og ender med, at Tørve Christen vinder slaget mod den mindre civiliserede Klinkmand. Fortælleren udtrykker ingen umiddelbar sympati for den kristne repræsentation, og i „Syvsoverne” bliver det igen bevidsthedsmørket, der konstitueres rumligt.

Som ramme om „Syvsoverne” benyttes en gammel skik for nytårsløjer til at fremstille en karnevalistisk vrangside af Himmerland.²¹⁶ Lokaliteten for to gruppers rivalisering er den isolerede Bakgaard ved Kjeldby Sø. Stedet står næsten uberørt hen af tidens udvikling i modsætning til det nærliggende Kjeldby, der er en: „ganske nymodens Landsby” (1/182). Bakfolket har dog ikke i sinde at bevæge sig nærmere byens mere moderne repræsentation, og bakfolket omsluttet helt af det dybe himmerlandske mørke, der skaber modrum for et moderne tempo:

Folkene oppe i Bakgaarden vilde ikke forlade deres Fædres Grund, de blev siddende paa den ældgamle Boplads og førte de gamle Skikke videre ned i en Tid, der ikke mere kendte dem. De havde jo altid boet ene og følte sig ikke fristet hverken af Uroen paa den nye Landevej eller det moderne Kjeldbys mange flyvegale Ideer (1/182).

Bakfolkets livsindstilling er ikke alene reaktionær og træg, men ligefrem regressiv, og historien griber til en zoologierende metaforik i deres fremvisning: „de *krøb* paa Jorden, saa trætte og slummersyge var de” (1/183). Tiden udvikler ikke bakfolket, men inverterer deres evolution mod afvikling:

De kom ogsaa til at se anderledes ud end andre Mennesker, fordi de aldrig var vaagne; Bakmanden selv havde store Gevækster ligesom Hummerkløer bag Ørene, som var groet ud paa ham mens hans sov. Ogsaa Konen havde en stor Grøde paa den ene Kind; Fedtet vandrede jo omkring paa dem og satte sig tilrette hvor det vilde, mens de selv var henne. Alle Sønnerne var paafaldende haarede, og det paa Steder, hvor andre Folk ingen Haar har, i Panden og paa Ørene ... (1/183).

Som en flok dyr indtager Bakgaardens folk rummene omkring sig, så også gården bliver af den: „forhistoriske Slags” (1/184) som et primitivt modrum til Kjeldby.

²¹⁶ Iversen læser „Syvsoverne” som en karnevalistisk tekst ud fra Bakhtins forståelse af begrebet og betragter historiens udvikling frem mod en position: „hinsides Sproget”. (Iversen 2005, side 48).

Fortællerens sympatiske indstilling til historierne om Tordenkalvens, Lindby-Skyttens og Vogns oprindelige og vitalistiske natur gendrives i latterliggørelsen af bakfolket. Tordenkalven indfinder sig ligefrem i historien som gæst på gården, så hans forsamlende og kulturbevarende repræsentation i „Tordenkalven” spiddes af den groteske manifestation af hans tilstedeværelse i „Syvsoverne”, hvor hans jordlag nu forbinder sig til naturens primitive drifter frem for et vitalistisk potentiale.

Den mytiske fortid geologiseret i den mørke muld udgydes som regressionskraft i den fortalte tid, da en gruppe karle fra Kjeldby mørklægger gårdens vinduer, og historien dermed etablerer en rumlig kobling til jorddybet. Det mørknede rum skaber plads til en fremvisning af bakfolkets mørke bevidsthedsform. Familien vågner i den mørklagte gård og aner uråd, men tilpasser sig hurtigt de mørke omgivelser. Spøgen sætter dem uden for virkelighedsplanets moderne tidslighed, og da de har befundet sig flere døgn i mørket, forstærkes deres dyriske karaktertræk.

Stemningen på gården er euforisk, men den sorgløse latter varer ikke ved. Bakfolket aner uråd og finder tilbage til virkeligheden for at måtte indse, at de er kommet ud af takt. Den idiosynkratiske fortællerholdning kommer dem ikke til undsætning, men stiller sig på modernitetens side med perspektivet hos en karl fra Kjeldbys side, der: „tonede frem, et mageløs tjenstivrigt Menneske” (190). Karlen belærer bakfolket og får støtte af historiens moraliserende afrunding om, at: „[d]et vender sig vel ogsaa svimmelt i en, naar man opdager, at den Tid, man lever i og tror er splinterny, den har alle de andre for længe siden slidt op” (1/194).

Historien efterlader bakfolket i et førmoderne bevidsthedsmørke uden mulighed for at indhente moderniteten. Erfaringen tager latteren fra bakfolket, mens en karl fra Kjeldby, der er medskyldig i nytårsløjerne nedbryder distancen mellem de sociale grupperinger og giver sig: „til at le, da de vendte Ryggen til” (1/195). Udgangsscenen markerer en forskydning af mørkets latter til Kjeldby, når: „Bakfolkene [...] kunde sidde hjemme de stille Frostaftener og høre Latterskraalene helt over Søen nede fra Kjeldby” (1/194). Transponeringen af latter fra bakfolket til Kjeldby ophæver isolationen mellem Bakgaarden som regressionens rum og Kjeldby som progressionens og indsætter et fælles bevidsthedsrum med den hånlige latter som fælles udtryk for en uciviliseret bevidsthedsform som modvægt til moderne fremdrift.²¹⁷

²¹⁷ Bergson inddrager allerede før Bakhtin latteren i sin tidsfænomenologi og tilgodeser dens overskridelse af en mekanisk hverdagstid: „Die menschliche Komik verkörpert also eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit, die nach einer unmittelbaren Korrektur verlangt. Und diese Korrektur wird durch das Lachen besorgt. Das Lachen ist eine bestimmte soziale Geste, die eine bestimmte Art des Abweichens vom Lauf des Lebens und der Ereignisse sichtbar macht und gleichzeitig verurteilt” (Bergson 2011, side 67).

Himmerlands mørke undergrund emanerer på forskelligartet vis i historierne og åbner for en sociologisk afsøgning af persongrupperne og ikke mindst den bevidstgørende funktion, udvekslingerne får tværs på tværs. En social rangorden afspejler gennemgående den vertikale bevidsthedsakse fra mørkets dyb til modernitetens lyse overflade. „Prangeren” og „Bakmandens Hund” fører den sociale indsigt fra skæmtehistorien om „Syvsoverne” videre.

Den snævre verden i „Prangeren” og „Bakmandens Hund”

„Prangeren” griber tilbage til nytårsløjerne i „Syvsoverne” og indsætter den ældste søn fra Bakgården, Kresten, i et sociologisk forløb med afsæt i et hestekøb der: „gik saa rent vildt i det” (2/9). Historien er ikke kun af underholdningsværdi, men er optaget af at afprøve Krestens manglende selvtillid og de konflikter, som stolthed og ærestab accelererer. Kresten er opsat på at: „være med Tiden” (2/10), men samtidig: „gaves jo ingen anden Verden for Kresten end den snævre, han nu en Gang levede i” (2/11). I forbindelsen mellem opdrift og social virkelighed bliver Krestens overvejelser til generelle udtryk for, at: „Bønder har det saadan” (2/12), og den singulære handlingstråd kan derfra fortolkes som et samlet syn på den himmerlandske bondestand.

Krestens ærekære natur giver bagslag. Efter at have købt en hest til overpris på et marked må han stå på mål for spøg og mistro. Han bukker under for drillerierne og sælger hesten med stort underskud på et fremmed marked. Kresten afslører sin bedrift over for de andre hestesælgere for kun at blive udstødt: „Og Gruppen af Prangere der havde omringet ham aabnede sig og lukkede sig efter ham igen som en Organisme der udstøder et fremmed Legeme” (2/15). Sætningen fremviser bondemiljøets sociologi, der harmonerer med Simmels biologiske metafor for vækst og svind og markerer himmerlandshistoriernes interesse for vekselvirkningen mellem den menneskelige natur og almuekulturens indbyrdes rangorden og udvekslinger.

En mørklægning af den gamle og førmoderne tid giver stof til de sociologiske historier og fremdrages rytmisk i „Bakmandens Hund” (1933). Her gribes igen tilbage til „Syvsoverne” og „Prangeren”, og fortælleren ønsker nu at tilføje „enkelte Oplysninger” til „Krestens Saga” (2/143). Det er imidlertid ikke selve spøgen i historien, der er mest interessant, men derimod de to modsatrettede bevægelser, der forbindes til de to hovedpersoner, Kresten og Anders Mikkelsen. For mens Kresten: „sled i det og gik baglængs” (2/144), bevæger Anders Mikkelsen sig hurtigt fremad: „i sin lille gule Fjedervogn” (2/146). De to rytmer udgør tilsammen fortællingens strukturerende princip og knytter modsatrettede karaktertræk til sig. Kresten, der også er hovedperson i „Prangeren”, går baglæns og er stivnet i en

førrefleksiv bevidsthedsform, mens Anders Mikkelsen som en moderne helt bringer: „Guld og Solskin [...] ind i Stuen til den fortrædige Bakmand” (2/148).

Men begge bevæger sig mod afgrunden, da de begiver sig ud i en handel om Krestens hund, alt imens de bliver mere og mere alkoholpåvirkede. Fuldskaen sætter rummet i bevægelse, så: „det gyngede lidt i hele Stuen” (2/153). Kresten kommer pludselig i tanke om, at Anders Mikkelsens moderne fjedervogn skal parkeres, og hans besværede bugsering af vognen bliver symbolsk udtryk for hans håbløse ageren i modernitetens rum, når han forsøger at: „navigere med Vognen for at faa den baglængs ind i Porten, ingen let Sag, da man skal skyde paa Stængerne og styre den modsatte Vej” (2/153). Det lykkes Kresten at få den moderne vogn på plads, og i kølvandet på hundehandel og fuldskaen opstår der et venskab mellem de to, som får betydning for Krestens gårddrift, da han „ligesom sprang en hel Menneskealder frem i Tiden” (2/156).

Moderniteten indfinder sig med fjedervognen, og udviklingen sætter sig også spor i de kommende generationer: „Børnene paa Bakgaarden blev store og dygtige og havde ingen Træk tilbage af den en Gang saa meget omtalte Bagstræben indenfor Familien paa Bakgaarden” (2/157). De sociologiske skæmtehistorier markerer på humoristisk vis, hvordan enkeltpersoners og familiers opdrift eller neddrift ikke alene har naturens luner som modstander, men især er udleveret til en menneskelig natur og et socialt kredsløb. I dette kapitels sidste analyseeksempel forenes den mørke økologi med en udviklingstanke i en afsøgning af det førmoderne set fra en moderne position.

Historiens dybe sammenhæng i „Pigen fra Hvorhvarp”

I historien om „Pigen fra Hvorhvarp” (1950) er det snestorm af himmerlandske dimensioner, og den: „rasede i flere Døgn og fuldstændig afbrød al Forbindelse” (2/207). Historiens atmosfære bevirker en stedlig isolation, men en tidlig ekspansion, der ikke alene forener det førmoderne og moderne Himmerland, men overskrider den moderne og historiske tid. Den atmosfæriske undtagelsestilstand fører ikke alene det førmoderne ind i den moderne fortælle tid, men åbner også for en indskrivning af den førmoderne repræsentation i en himmerlandsk evolutionshistorie.

Snestormen giver anledning til, at dyrlægens bolig på symbolsk vis omgives af snemasserne, så det kommer i berøring med den førmoderne og mørke atmosfære: „som om Huset var forsænket ned under Jorden, Kulde stod ind i Stuerne” (2/207). Uvejret slører grænsedragningen mellem ude og inde og mellem fortid og nutid og åbner for et faretruende møde: „Det var som om et Verdensmørke var indtraadt og Tiden hørt op, vendt tilbage til en Urtid, før al Historie begyndte”

(2/207). Således befriet fra enhver kronotopisk realitet kan mørkets urstof efterforskes yderligere i mytens overskridelse af tid og rum.

Fortidens mørke bevidsthedstrin får figuration i pigen fra Hvorhvarp, der trodser uvejret og indfinder sig hos dyrlægen, hvor hun bliver stedfortræder for et himmerlandsk førmoderne udviklingstrin. Mødet åbner for fortællerens evolutionshistoriske idégrundlag. Pigen kropsliggør en uhyggelig ravn, når hendes svar danner ekko af fuglens skrig, og med hendes tilstedeværelse i dyrlægeboligens køkken er uhyggen brudt ind med en åbning af hjemmets tryghedszone som konsekvens.

Dernæst markeres pigens stedlige tilhørsforhold til Hvorhvarp, hvis afsidesliggende placering begrundet hendes primitive adfærd. Historien bevæger sig over i en kulturhistorisk bestemmelse af almuens udvikling:

Saadan et Bondehjem [...] findes ikke mere nu [...] Men for et halvt Aarhundrede siden var der endnu Steder i Jylland, hvor Tiden havde staaet stille og hvor man var et Hundredeaar bagefter Folk i Almindelighed, som ikke var alt for fremmelige heller [...] nok var de enligboende jydsk Bønder bleven indhentet af det nittende Aarhundrede, og Befolkningens tidligste og raaeste Trinde havde de lagt bag sig, men i andre Henseender havde de udviklet sig baglængs (2/208).

Fra sin moderne fortælle tid bevæger fortælleren sig dernæst dybere ned i historien og mod urtidens jægere og fiskere, hvis nomadiske eksistens står i et modsætningsforhold til bonden, der som agerdyrker forbliver på stedet for at kultivere jorden.²¹⁸ Bondens statiske bevægelsesmønster fører til „Isolation og Uoplysthed [...] for det altid genkommende ophører at være bevidst” (2/208). Livsform og bevidsthedsniveau føres sammen i en vekselvirkning, der favoriserer den nomadiske bevægelse.

Uvejrets isolation af dyrlægeboligen i historiens begyndelse reflekteres over i bondens førmoderne isolation. Sørger vejret for hjemlig afsondring, bryder den fattige bondepige fra Hvorhvarp ind i den hjemlige og lukkede organisme som et fremmedelement og en fortidsrepræsentation, der konfronterer det moderne fortælleniveau med et tidligere bevidsthedsstadium. Fortælleren forklarer bondekulturens manglende evolution med en social afsondring, men indtager dernæst en forsvarsposition over for synet på bonden som: „stupid eller uvidende” (309), der gælder, hvis man betragter „Bonden set fra Byen” (309).

For bonden går ikke fri af moderne udvikling. „Trafik og Andelsvæsen” (2/209) forvandler også ham til et samfundsmenneske. Det gælder dog ikke alle bønder, og

²¹⁸ Fortælleren sympatiserer med den nomadiske figur, der foregriber Deleuzes og Guattaris senere teoretisering af nomadens kontinuerlige bevægelse mod frihed og udvikling (Deleuze og Guattari 2013, side 414-415).

historien finder tilbage til de afsidesboende bønder og deres vilkår, der tæller boliger dateret til hundrede af år tilbage i tiden. Dernæst træder dyrlægens sønner frem med en anden og mere udviklet refleksionsevne end den stagnerede bondestands og udfordres på deres sympati, når de i udveksling med det fattige bondemiljø og en erindring om en bondekone med klumpfod registrerer hendes primitive væsen: „Hun lignede en Trolde” (2/210). Fra sammenligningen med et mytisk naturvæsen finder fortælleren tilbage til pigen fra Hvorhvarp, der ligeledes betragtes fra den overlegnes position.

Fra fortællerens abstrakte refleksionsrum træder historien tilbage i dyrlægeboligen og en sansenær udredning af fortidsrepræsentationen. Pigen reagerer voldsomt og utilpasset på den hjemlige atmosfære, hvor luftens varme angriber hendes næse og mund. Det hårde arbejde på den isolerede gård har formet hendes fysik, og den fremmede atmosfære hos dyrlægen skaber en disharmoni, der viser sig som en manglende kognitiv tilpasningsevne: „Det *slaar* en, naar man kommer fra et Uvejr under Tag; nye uvante Omgivelser sætter ogsaa Fatteevnen paa Prøve [...] Hun rakte Hals med en kalkunsk Stirren, naar man tiltalte hende, og galede himmelhøjt, vilde i hvert Fald være tydelig: *Hwa-a?* Videre kom man ikke med hende” (2/211).

Dyrlægeboligen er hjem for et moderne og fremskredent Himmerland, men destabiliseres af et uvejr, der nedsænker det i snemasserne og udsætter det for et møde med ikke kun det fremmede, men også den mørke og symbolske urtid i jorden under dem, som andre himmerlandshistorier har etableret. Uvejret opløser og rumliggør i den forstand den evolutionære tidslinje og åbner for en moderne fremvisning af den førmoderne bevidsthedsform. Pigen fra Hvorhvarp personificerer et underlegent evolutionstrin og bringer det med sig ind i det velkendte hjem, hvor hun gennem sin tilstedeværelse fordrer en moderne epistemologi.

Inden for historiens evolutionære logik placerer fortælleren pigen fra Hvorhvarp på et lavere udviklingstrin end dyrlægefamiliens. I sin primitive figuration træder hun ind i deres bolig og væren, som var hun et levn fra fortiden. Historiens potentielle uhygge opstår således i pigens hjemsøgning af den pragmatiske bevidsthedsform, som fortælleren implementerer fra sin overlegne og oplyste position, og uvejret bliver i den forstand ikke kun bærebølge for handlingsgangen, men åbner for en udvidelse af den himmerlandske evolutionshistorie, som levendegøres og integreres i det moderne rum som en uhyggelig atmosfære.

Historien om „Pigen fra Hvorhvarp” udtrykker med sit atmosfæriske mørke som et urdyb et mytisk element i himmerlandshistorierne. Det atmosfæriske uvejr i historien er ikke en opløsende, men en forsamlende kraft, der ekspanderer tid og rum og bliver katalysator for en erkendelse af evolutionens sammenhæng. Det mytiske indhold i „Pigen fra Hvorhvarp” reflekteres af en mørk atmosfære og et urdyb, der er

historiens og den himmerlandske kulturs. Historiens oplysning derimod forbinder sig til fortællerens moderne refleksionsrum, der er absolut og distanceret. I modsætning hertil formidles pigens oplevelse af situationen på fænomenologisk vis, når hun indsættes i et for hende utidssvarende sanserum, der går i luftvejene på hende.

Som modpol til det himmerlandske mørke indskriver „Pigen fra Hvorhvarp” et moderne og evolutionsteoretisk oplysningsprojekt i himmerlandshistorierne. Det forbinder historierne til Jensens myteproduktion, som jeg tilgodeser yderligere i mit næste analysekapitel, hvor flere teksteksempler ikke alene fortolker et førmoderne Himmerland fra en moderne placering, men også inddrager situationelle øjebliksoplevelser, der enten forener et individ med et mytisk urdyb, eller med den store verden.²¹⁹ Inden jeg går over til at inddrage en udveksling mellem Himmerland og verden runder jeg dette kapitel af med en konklusion.

Himmerlands mørke økologi

I dette kapitel om Himmerlands mørke økologi betænker jeg en forskydning fra muldjord og geologi til mørkets atmosfæriske mellemrum mellem ydre og indre natur. Natursynet i kapitlets analyserede skæbnefortællinger markerer sig som en mørk bevidsthedsform, der modsætter sig en idylliserende hjemstavns poetik. Det er således ikke Himmerlands natur, der konstitueres som en mørk økologi i kapitlets udvalgte himmerlandshistorier, men menneskets.²²⁰ Historierne eksternaliserer derved den menneskelige bevidsthed som et rumligt fænomen.

Historiernes mørke økologi er atmosfærisk og ikke landskabeligt betinget og henter ud fra en samlet betragtning af himmerlandshistorierne metaforisk forstærkning i en himmerlandsk geologi, men er ikke blot et karaktertræk ved den metaforiske mørke jordbund. For mørket former himmerlændingenes skæbneforløb og determinerer flere familiers skæbne. I en samlet betragtning af himmerlandshistorierne sår den mørke økologi dermed tvivl om det vitalistiske kraftfelt, den geologiserende manøvre i „Tordenkalven” etablerer. Som atmosfærisk mørke omhyller det ikke kun mennesket, det indgyder også en urnatur og en neddrift i flere himmerlænder og står i vejen for en intentionel virkeevne og opdrift.

Krop og bevidsthed er i dette analysekapitels teksteksempler forbundet på samme vis som sted og atmosfære. Det himmerlandske mørke knyttes ofte til en stedlig lokalitet, mens det som atmosfære spejler personernes underbevidsthed og himmerlandske urnatur. Betragtet ud fra nyere fænomenologiske teoridannelser

²¹⁹ Jeg hentyder til Jensens myteform som et øjebliks oplysning af „tilværelsens dybere sammenhæng” (Ehlers Dam 2010, side 203). „Pigen fra Hvorhvarp” opfylder ikke mytens epifaniske element, der forekommer i „Wombwell” og „Jørgine”, som jeg analyserer i næste kapitel.

²²⁰ Morton 2009, side 205.

opstår der rumlige kredsløb mellem ydre og indre rum med affekten som spydspids for det ydre mørkes indre påvirkning. Det rumlige kredsløb former udvekslinger med naturens ubevidste fremmedhed i de atmosfæriske mellemrum og bestyrker dermed forestillingen om, at bevidstheden ikke er en lukket og stabil beholder, men er åben for ydre påvirkning.²²¹

Flere af kapitlets analyseeksempler konstituerer en mørk atmosfære som et uhyggeligt refleksionsrum for bevidstheden og dens labile ontologi.²²² Som bærebølge for ulykke rammer atmosfæren ofte affektivt og bliver en determinerende faktor for historiernes sociale økologier. Den ydre atmosfære kan således fremkalde et indre vanvid, der fastholder skæbnerne i en negativ spiral af indgydelse og udgydelse, og som i den førrefleksive bevidsthedsform ikke overskrides i dette analysekapitels udvalgte skæbnefortællinger. En overskridelse af den mørke atmosfæres mellemrum forekommer imidlertid i en håndfuld andre himmerlandshistorier, hvor der åbnes for en vitalistisk overskridelse det sociale kredsløb i oplyste øjeblikke.

I atmosfæriske sprækker mod lyset viger det symbolske bevidsthedsmørke i såvel konkret som symbolsk forstand. Fænomenet skaber plads til en forløsning af livskraft og den moderne helt, der tager modernitetens nomadiske bevægelse på sig for derved at frigøre sig fra det himmerlandske og stedlige kredsløb og indtager en central placering i mit næste og sidste analysekapitel om himmerlandshistorierne, hvor jeg medtager eksempler, hvis emnefelt er Himmerland i modernitetens tidsalder og åbningen af det lokalstedlige netværk mod den større verden.

²²¹ Böhme 2013, side 103.

²²² Vender jeg herfra tilbage til Derridas teori om *hauntology*, kan jeg ud fra det atmosfæriske mellemrum forbinde uhyggen og vanviddet til et socialt kredsløb, der henter sin energiforsyning i menneskets mørke natur. Den manglende bevidstgørelse heraf determinerer den negative spiral i familier og socialgrupper.

VII Himmerlands udviklingshistorie

Moderniteten vinder ind

I Herman Bangs *Ved Vejen* og *Sommerglæder* gestalttes rumliggjorte steder uden lokal forankring for begivenhederne, mens Johannes V. Jensens *Himmerlandshistorier* ofte kortlægger en konkret beliggenhed i Himmerland som afsæt for sine fortællinger. Sagt med den indledende stedsdefinition i indføringskapitlet har himmerlandshistoriernes steder fast lokalitet og landskabelig substans i modsætning til Bangs luftige topologier. Forskellen viser sig i himmerlandshistoriernes inddragelse af det absolutte rums koordinater som ramme om historierne, mens både Bangs og Jensens tekster konstituerer relationelle rum atmosfærisk.

Den kartografiske strategi sørger for en stedfæstelse af himmerlandshistoriernes begivenheder, mens geologi og atmosfære tilfører egnen en mørk ontologi. Himmerlandshistorierne bevæger sig imidlertid ikke kun inden for et lukket kredsløb af lokal betydning. Moderniteten indfinder sig som en åbning af egnen i flere af historierne, og som Klages modernitetskritiske manifest fremviser, bevirker fremskridtet en rumliggørelse af det lokale, der inddrages i et globalt netværk. Her befinder *Ved Vejen* og *Sommerglæder* sig allerede som udgangspunkt med togets og turismemotivets åbninger i horisontal retning, mens udviklingen kun antydes i mine to foregående kapitlers udvalgte himmerlandshistorier, hvor enkelte himmerlændinge vender hjem efter at have været på ophold uden for egnen.

I dette kapitel inddrager jeg nu de himmerlandshistorier, der i højere grad fremstiller modernitetens omkalfatring af egnen og dens åbning af det lokale kredsløb. Hvor historierne i de to foregående analysekapitler er optaget af en rumlig udvidelse i jord, tid og bevidsthed, foregår der i dette analysekapitels tekster en åbning af Himmerland mod verden. Udviklingen åbner for en dobbeltbetragtning af Himmerland set fra verden såvel som verden set fra Himmerland, og jeg fokuserer i mine analyser på mødet mellem det velkendte og det fremmede såvel som på himmerlændingenes sociale tilpasningsevne.

Den stedlige åbning kan indledningsvis betragtes som en konflikt ud fra Sloterdijks fænomenlogisk anlagte teori om det antropiske klimafællesskab.²²³ Den lokale kultur på egnen udgør en hermetisk lukket sfære, som allerede i historien om „Cecil” har vist sig at være uigennemtrængelig for fremmedelementer. Men åbninger i det atmosfæriske kredsløb supplerer det deterministiske livssyn med et alternativt. Her vendes negativitet til positivitet i opfyldte øjebliksoplevelser, der i modsætning til mørkets bevidsthedsopfattelse åbner for livsmod og opdrift, og som

²²³ Sloterdijk 2016, side 47-48.

forbinder sig til en kosmopolitisk indstilling til det lokale sted og verden. Historien om „Wombwell” former dialektikken mellem lys og mørke på fænomenologisk og sociologisk vis og skal nu åbne for mine analyser af himmerlandshistoriernes udvidede verdenssyn.

Himmerlands åbning mod verden i „Wombwell”

Himmerlands førmoderne naturforbindelse skaber et stærkt, men mørkt fundament under moderniteten, der i mange historier kun anes i baggrunden, og som i dette kapitel skal trækkes i forgrunden med „Wombwell”(1904). Historien stedfæster sin fortalte tid til overgangsfasen mellem det gamle og nye Himmerland og henter sin titel fra et engelsk menageri, der som stedfortræder for moderniteten fører den nye tid gennem den lokale egn.²²⁴ Cirkustogets tilstedeværelse i Himmerland er en begivenhed, der i sin pludselige og hastige gennemkørsel markerer moderniteten som en bruderfaring.²²⁵

Det fremmede menageri bryder det velkendte Himmerland, og historien fremviser i perspektivudvekslinger mellem de gennemrejsende udlændinge og de lokale voksne og børn erfaringsdannelsen forbundet til det lukkede kredsløbs åbning. Handlingen stedfæstes indledningsvis til kroen i Kjeldby. Hertil ankommer et opsigtsvækkende køretøj trukket af en hest af: „udenlandsk Slav”, ligesom også de to engelske passagerer er: „vildfremmede Folk” der: „ikke kunde snakke Dansk” (1/125).²²⁶ Til at nedbryde sprogbarrieren tilkaldes en lokal lærerinde med „Præliminæreksamen”, der som fremmedord står i kontrast til de øvrige himmerlændinges dialektale og lokale sprogbrug. Til yderligere fremmedgørelse inddrages i samtalen et kort over Himmerland, som undersøges ihærdigt, mens det bemærkes, at byen Graabølle udtales: „med en fremmed rivegal Udtale” (1/125).

Den fremmede repræsentation skaber nysgerrighed i Kjeldby, og efter at have indtaget et måltid på kroen kører parret sydpå til Graabølle, mens en lokal gruppe ser på: „Befordringen havde samlet mange Tilskuere i Køresalen, og da den unaturligt høje Gig svævede ned ad Landevejen, fulgtes den med dump Deltagelse af Alles Øjne. Det var som om de, der saa Vognen køre bort, kendte hverandre alt for godt, da de igen var bleven ene” (1/126). Fortælleren indtager en overblikssposition uden for

²²⁴ Ringgaard 2010b, side 122.

²²⁵ Moderniteten i „Wombwell” er allerede tilvejebragt gennem infrastrukturen, der åbner og forbinder egnen til verden udenfor, men bliver først med cirkussets indtog i stedets hverdagspraksis til en dekonstruerende begivenhed. Efter den stedlige brydning skal kulturen finde tilbage på plads (Casey 2010, side 117).

²²⁶ Ved citater henviser jeg til bind og sidetal (1-2/sidetale) i: Fortæller, Johannes V.: *Himmerlandshistorier* bd. 1-2, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal: København, 2018.

mængden og gengiver den lokale forundring over det fremmede islæt fra en ironisk distance og betragter forbløffelsen som en dump bevidsthedsakt.

Køretøjet får sociologisk funktion og bevirker en dobbelttrettet indsigt i den himmerlandske kultur på stedet, da det lokale i mødet og spejlingen med det fremmede bevirker blufærdighed og refleksivitet.²²⁷ Efter at have været vidne til det fremmedes indtog kan de lokale himmerlændinge ikke længere finde tilbage til deres selvforståelse fra før englændernes besøg og med bemærkningen om, at de kender hinanden alt for godt, åbner historien for en undersøgelse af den sociale udvikling, der igangsættes, når den himmerlandske organisme lukkes op for udveksling med et større globalt netværk.²²⁸

Muligheden for at komme i yderligere berøring med verden uden for Himmerland byder sig, da menageriet kommer til Graabølle by. Det omrejsende cirkus er på turné og forud for ankomsten sørger en højroset, engelsk ingeniør for: „at gøre Veje og Broer i Stand foran Toget”, så: „alle de vilde optænkelige Skabninger, der findes i Verden” kan få plads (1/126).²²⁹ I en gennemgående perspektivudveksling mellem verdensvendt overblik og lokalt udsyn fremvises de tilrejsende i et affektivt tempo, der repræsenterer modernitetens:

De snakkede som Kværne paa deres gale Maal, de sprang og piskede og hujede. Alting skulde gaa enten i Trav eller Galop. Kroen var snart i deres Vold, og de fór ulempe ligt frem; det de skulde bruge havde de ikke Tid til at vente paa, og naar de ikke blev føjet straks paa Sekundet, tog de selv, baade af Foder til Hestene og af Bajerskøl til deres egen Mund; Krokonen fortvivlede op ad Dagen, da der kom flere og flere, og Menageriet ikke en Gang var begyndt at indtræffe endnu, hun satte sig grædende hen og bad til sin Skaber, hun kunde ikke magte det [...] Krokaren hjulpen af Frederik Just og Niels Liv drog Vand op og skar Hakkelse paa Livet løs men kunde ingenlunde stille Kravet (1/127).

Den hektiske rytme er den samme, om det er københavnske turister i *Sommerglæder* eller det engelske cirkus i „Wombwell”, der indfinder sig. De fremmede bryder stedet op i et tempo, der bringer den lokale jyde ud af rytme, og i „Wombwell” slår den stakåndede stemning over i affekt, da resten af cirkusset indfinder sig. Adskillige tilskuer mister situations- og kropskontrol, og det kommer til optøjer mellem en gruppe himmerlandske mænd og de fremmede karle.

Den lokale Niels Liv med det håbefulde navn nyder anseelse, da han til alles og egen overraskelse vinder en duel med en fremmed modstander. Dernæst breder uroen sig fra kroen til landevejen og fører de lokale himmerlændinge op på de

²²⁷ Ringgaard 2010b, side 122. Til sammenligning er den lokale personkreds i Bangs *Sommerglæder* ikke samme bevidstgørelse forundt, da de bringes i møde med de københavnske turister.

²²⁸ Ringgaard 2010b, side 123.

²²⁹ „Wombwell” deler her ikke alene tematisk, men også infrastrukturel udvikling med *Sommerglæder*, når Himmerland indskrives på en rute fra Aalborg til Viborg, og den nye Aalborgvej nævnes i Bangs roman som årsag til den hastige forsyning af turister.

omkringliggende høje, hvorfra de ved selvsyn kan se menageriet, der fylder landskabet med mennesker, vogne og åbner for en spirende modernitetserfaring:

Det var den samme Vej, de samme Grøfter, og Møllen stod oppe paa Bakken ganske som sædvanligt. Grøfterne dernede ved Milepælen havde nu altid gabet paa en hemmelighedsfuld Maade, som om man kunde vente sig det Ubekendte der. Gud ved hvorfor, maaske fordi de var meget brede og dybe og med en egen Slags Blomster end andre Steder, maaske ogsaa fordi Byens hjemlige Enemærker her ligesom begyndte at gaa over i Udverdenen. Hvordan det saa hang sammen, Alles Følelse af Virkeligheden svævede i Fare, da Toget kom (1/129).

Den hastige omkalfatring af stedet indskrives i landskabet, der som en inversion af Heideggers harmoniske og firfoldige forsamling spreder og åbner stedet mod verden. Historiens fortæller er fortrolig med udviklingen og indsætter optøget som et varsel om den moderne åbning.

Cirkustoget gør holdt og kaster en affektiv: „Oplevelsens Panik” (1/129) af sig, der forplanter sig til kropslig kuldegysning. Cirkusset indtager landskabet, og det fremmede syn afføder heterogenitet i den hidtil ensartede og lokale organisme. De ellers så velkendte sociale spilleregler og normer vendes på hovedet, så den fattige pludselig kommer til orde, og lægen træder frem som storby-dandy. Men det himmerlandske og faste normsæt genetableres, og overmodet får ydmygelsen som slagside.

Mødet med det fremmede bevirker en selvbevidsthed om himmerlændingenes underlegenhed: „Toget gjorde et bedøvende Indtryk paa dem, da det kom; selv den store Klasse følte sig med alle sine Fortjenester som totalt slettet af Verdens Regnskab. Aldrig før havde de vidst, hvor de var fattige og afmægtige, nu da den indre Værdsættelse ikke længere gjaldt” (1/133). Indblikket i den større verdens fremskridt forplanter sig til et tab af hjemstavnens trygge omverdensforståelse og bevirker en moderne virkelighedserfaring af, at det lokale potentiale i den store verdens kredsløb er begrænset. Den nye realitet: „fik ligesom de Voksne paa en farfuld Maade Øjnene op for deres eget og Kameraternes virkelige Ansigt” (1/133).

Fortælleren isolerer dog tre sympatiske og unge drenge som repræsentanter for et himmerlandsk, verdensvendt potentiale, der får afgørende betydning for historien. Med bevidstgørelsen in mente indfinder de tre unge drenge Einar, Bernhard og Bitte-Niels sig i toget, der i symbolsk forstand antydes som deres mulighed for at bevæge sig væk fra det lokale bondesamfund. Af de tre skaber særligt Bitte-Niels' himmerlandske baggrund sympatisk fundament for et verdenspotentiale. Bitte-Niels er vokset op i trange kår, men er på grund af sin venlige natur gået fri af drillerier. Alligevel føler han sig blufærdig i de mange lokales såvel som fremmedes blikke, og han forsøger at skjule sit sociale tilhørsforhold, der markerer sig i hans ulige støvlepar. Men nysgerrigheden og livslysten vinder over skammen, og som historiens umiddelbart

mindst selvbevidste deltager begejstres Bitte-Niels over oplevelsen af det fremmede. De tre drenges ivrige glæde forløser fortælleren som en kosmopolitisk erfaring: „de var simpelthen løftet ovenud af Landet og sat ned midt i en ny storartet og herlig Verden” (1/135).

Fra det udvidede verdenssyns perspektiv konstituerer historien dernæst landskabet omkring Graabølle: „... en Hede [...] som paa højre Haand rejser sig kuplet og stor med mange Kæmpehøje og ender mod Himlen i Graabølle Hedebjærge. [...] Med disse Omgivelser var de tre Dreng fortrolige” (1/136-137). Perspektivet flyttes derefter over til drengene, der på barnlig vis fatter sympati for en hjemlig hare, der farer forvildet rundt midt i optøjerne og spejler himmerlændingene, når den ud fra den nye verdenshorisont pludselig ser: „lurvet og uegennyttig ud” (1/137). Drengenes reaktioner og bevægelser fører historiens rumlige progression fremad og bringer hjemmefødningen og et moderne og kosmopolitisk verdenssyn yderligere i dialog.

Dobbeltheden i et vemod over at skulle forlade det hjemlige og velkendte kontrasteres af begejstringen over at skulle ud på nye eventyr. Fortælleren ytrer sympati for den verdensvendte bevægelse, da instansen forlader de tre unge helte for at fortælle om Hedemanden, der bliver udtryk for den traditionelle hedebonde på egnen, der:

... nu paa tredivte Aar var beskæftiget med at opdyrke sin usle Hedelod; han kom frem i Dag og stod nede ved Vejen for at se paa Toget. Det brødes underligt i mandens tilgroede Ansigt, som om han blev blændet af at se den endeløse Rigdom, uden at det dog vilde lykkes ham at danne sig Tanker derved. Hans Kone stod i nogen sømmelig Frastand strikkende paa sin Strømpe, hun iagttog ikke den store Vognrække men ham, Manden, hendes Herre paa hvem det beroede hvad hun skulde se og mene (1/137-138).

Den større verden viser sig som et blændværk for den fattige og førmoderne hedebonde, der set fra konens ståsted mister sin autoritet og som i den zoologiserende metaforik tilskrives en regressiv holdning. Hos konen er der tilsvarende ingen tilpasningsmulighed eller opdrift at spore i modsætning til de tre unge drenge.

Placeret midt i cirkustoget bevæger Einar, Bernhard og Bitte-Niels sig med menageriet i en kronotopisk bevægelse, når de gennem den rumlige bevægelse får mulighed for at betragte deres hjemstavn gennem både fortid og nutid. Landskabet, dyrene og himmerlændingene lades i første omgang tilbage med en følsom sympati, som historien dog hurtigt modsiger med idiosynkrasi, så der opstår en udveksling mellem barnets fordomsfrie betragtning af det hjemmевante og fortællerens tilbageblik fra en reflekteret overblikssposition.

Menageriets indtog markerer en moderne opbrudserfaring, der forløber abrupt og uventet. Fra blikket rettet bagud og hjemad flytter drengene fokus mod det nye og ukendte. Her viser det sig, at også den fremmedartede kusk er usselt påklædt. Men de

mange nye indtryk forplanter sig ikke, før folkemængden igen er vokset og danner ramme om en udviklingshistorie, som fortælleren personificerer med Bitte-Niels' forvandling fra bondebarn til verdensmand. Identificeringen bliver en organisk forbindelse mellem det velkendte og det fremmede, hvor hele: „Herredet muligvis havde bidraget til selve hans Eksistens, han var Kød af alles Kød og Blod af alles Blod, [...] som forsonende Engel mellem hele den stride Bondebefolkning og Menageriet, det Bud ude fra den aabne, glubske Verden” (1/141). Niels' egenskaber er aflejret i hans himmerlandske natur og bliver løftestang for en potent forbindelse med verden uden for Himmerland. Men cirkussets persongruppe resonerer som repræsentantskab for den større verden ikke entydigt med historiens verdensvendte indstilling.

Da menageriet skal gøre klar til opstilling, holder Wombwell sine medarbejdere i gang i et tempo, der er lokalbefolkningen fremmed, og som genlyder af markedsscenerne i *Ved Vejen*. Cirkusejeren kræver „Firspring af baade Heste og Mennesker!”, og ét stort arytmsk virvar af stemmer, bevægelser og temperament mætter luften og bliver aktør for en affektiv fremdrift, der hastigt overmander Himmerland: „Tiden slog kreds om den Hær af Mennesker, der var forsamlet, om Graabølle og om de milevide Udsigter over Landet derfra og Sommerdagen og den store Himmel og *Wombwell*, der laa som en uhyre groende Ting midt i det hele” (1/145).

Ikke alene kulturen forandres af det fremmedes indtog, for også landskabet og horisonten viser sig pludselig at være uendelig udstrakt:

Langt ude, hvor Solen mødte Landet i et grønt Skimmer, vidste man, at Frodigheden dækkede Jorden, at Rugen bølgede lige saa levende og frisk som her under Øjnene paa Graabølles Agerfald, hvor de søgrønne Marker gik i Solskinnet med knitrende Vipper og blaa og røde Gnister af Blomster. Himlen var saa vældig [...] Fjorden drog sig i spejklare Bugter og blaanende Sunde ud mod Fjærnheden, hvor alt endte bittesmaat som i en Taage (1/145).

Landskabet ekspanderer sin rumlige grænseformation mod den store verden i horisontal retning.²³⁰ Tilbage i Graabølle bliver cirkusteltet samlingspunkt og en symbolsk Noahs ark med løvernes dommedagsbrøl, forbandelser og underlige kvindeskrig, mens der inde i teltet er en syg og ond: „Lugt, der er ulykkessvanger som Luften i et Ligværelse” (1/147). Scenen bringer mødet mellem det fremmede og det velkendte på katastrofekurs og erstatter umiddelbart den velkendte verden med en negation af den opbyggelige livskraft, de tre unge drenge ellers kropsliggør. Derfra beskriver fortælleren drengenes oplevelse som en dannelsesfærd.

²³⁰ Udvidelsen af rum etablerer et konkret-stedligt fundament under Jensens myteform, som Jensen selv definerer på følgende vis: „De gamles Følelse udvidet til ogsaa at omfatte og optage det Moderne, det er Myten” (Jensen 1916, side 11). Den dialektiske bestræbelse søger en forening mellem førmoderne naturforbindelse og moderne fortælle tid.

Fortælleren formidler de tre drenge's erfaring som en: „fordunklende Opdagelsesrejse [...] ind i den vidunderlige Verden, der altid er til og altid er mistet, den der bestaar mellem *Naturen og Barnet*” (1/147). Der knyttes en morale til himmerlændingenes omgang med de fremmede dyr, som beror på: „Erfaringens Vej” og helt i tråd med samtidens udviklingslære og natursyn: „Darwin var jo saadan en stor og uskyldig Bondemand, der sluttede fra Katten til Tigeren og tilbage igen. Ganske som Erik Sørensen fra Kourum” (1/147). På ironisk vis betragtes dernæst Erik Sørensen på sin vej rundt blandt dyrene og en sammenligning af de fremmede dyr med de lokale.

Da menageriet er slut, begiver de tre drenge sig hjemad igen, mens den nye og udvidede stedserfaring igen vinder frem i en beskrivelse af solopgangen: „Landet strakte sig lyst og grønt under dem hinsides Heden, alt var stille, de fulde Kornagre laa uden ringeste Bevægelse. Alle vegne hvorhen de saa, og saa langt de kunde øjne, vandrede der Folk paa Hjemvejen, myresmaa, ingen Lyd naaede op fra dem” (1/150). Perspektivet isolerer drengene fra det øvrige Himmerland, og fra udsigtspositionen fremstår hjemegnen som en myretue og en organisme, drengene ikke længere er en del af.²³¹ Men „Wombwell” slutter ikke med perspektivet fra oven, for erfaringen forplanter sig på forskellig vis som subjektiveret erkendelse hos de tre drenge.

Menageriets gennemkørsel gennem den lokale egn markerer et himmerlandsk uskyldstab. Omkring Graabølle falder egnen efterfølgende dog tilbage i en stabil rumformation, og Himmerland såvel som cirkusset efterlades som fattige spejlinger af en kosmopolitisk orden fra alle andre end drengen Einars perspektiv. Einars oplevelse af det udvidede landskab fører til en individualiseret oplevelse af epifanisk karakter, da hans øjne fæstner sig:

... stift paa noget. Pupillerne blev smaa som Naalestik, og han blev ligbleg. Uhyre langt borte, paa den anden Side af alt Land havde han faaet Øjne paa en fin skinnende Stribe! Det maatte være Kattegat. Det var *Havet*. Han havde aldrig set det før. Lyset faldt såaa gunstigt den Morgen, at Vandspejlet fangede Glans og blev synligt paa de mange Mils Afstand. Det var kun faa Øjeblikke, saa slukkedes Striben igen. Men Einar fortalte ikke de andre, hvad han havde set. Det kunde ikke siges. Det var hans Skæbne, der havde kaldt ham i det lydløse Morgengry (1/150).

Den rumlige ekspansion er en fænomenologisk sprække i horisonten, der forplanter sig til en positiv øjebliksoplevelse hos Einar. Einar kaldes ikke som Katinka Bai i *Ved*

²³¹ Den vejrlige fænomenologi understøtter Jensens klimateori, som Frits Andersen betragter ud fra forfatterskabets samlede verdenssyn med afsæt i amerikaromanen *Madame D'Ora* (1904): „Es ist der Gedanke vom Himmerländer, der sich vage an ein tropisches Klima erinnert und deshalb der Wärme entgegenwandert und hier Michelangelos Stammvater wird, doch auch der von Columbus, der hiermit jenen Einfallsreichtum und die Lebenskraft, die sich der Himmerländer erwarb, als er noch in der Heimat war und gegen die Kälte kämpfte, nach Amerika weiterführt, von wo aus er nach Europa zurückkehren und einen modernen Sprung nach vorne mit sich bringen wird (Andersen 2007, 267).

Vejens panoramascene tilbage til en lokal manifestation af virkeligheden, men forlader håbefuld historien som en moderne helt, der tager den moderne bevægelse på sig og rejser ud i verden.

Himmerlændingene i „Wombwell” bliver samlet set som i de fleste himmerlandshistorier på himmerlandsk grund. Alligevel bidrager historien om menageriet og om Einar til en afprøvning af et kosmopolitisk verdenssyn som modvægt til det lokale perspektiv. Men modsat Einars positive forløsning modsætter Himmerland sig også i „Wombwell” at være et kosmopolitisk kraftfelt, der kan indgå i en driftig udveksling med verden.²³² Holdningen bestyrkes i Niels’ karaktertegnning, da hans talenter må vige pladsen for forplantningsdriften, og han ender fattig af forsørgerkrav for dernæst at forsvinde til Amerika.

Moderniteten indfinder sig i Himmerland som en begivenhed, der bryder stedet og fremmaner en lokal kultur, der på fænomenologisk vis lader sig overskride i Einars opfyldte øjebliksoplevelse. I historien om „Kirstens sidste Rejse” indtager vejret en tilsvarende atmosfærisk funktion som medium for en moderne bruderfaring.

Graabølle set fra oven i „Kirstens sidste Rejse”

Kirsten Smed er en gennemgående figur i himmerlandshistorierne. Hendes skæbne besegles i fortællingen „Tre og tredive Aar”, der indtager plads i det foregående analysekapitel om det mørke Himmerland, og hvori det nævnes, at: „De sidste tyve Aar levede hun i Vanviddets endeløse Mørke” (1/30). I „Kirstens sidste Rejse” (1904) er de tyve år nu gået, og der kommer besked til Graabølle fra anstalten i Aalborg om, at Kirsten er død.²³³ Som nærmeste familiemedlem er det Christen Sørensen pålagt at bringe hende til Graabølle, hvor begravelsen skal stå.

Turen til Aalborg vanskeliggøres af et uvejr af anticiperende karakter som varsel om moderniteten:

Himmel og Jord stod i een Taage. Vejret lysnede en Smule Onsdag Middag, og da man kom udentil, viste det sig, at der allerede laa mandshøje Driver. Stormen gik strid og iskold, Alverden var i en pibende Fog [...] Sneen jog over den øde Kirkegaard i hushøje Hvirvler; hist og her ragede lidt af et nøgent Jærnkors op af Driverne (1/251).

²³² Himmerland kan siges at udvikle sig fra selvstændig region til at blive periferi i et moderne netværk af steder (Marcuse 1966, side 181). Da mit fokus i mindre grad er topologisk funderet og mere ligger på modernitetens virkning, går jeg ikke dybere ind i en nærmere bestemmelse af den geopolitiske udvikling.

²³³ Kirsten Smed optræder som mundtlig fortæller i eksempelvis historien om „Den stille Mogens”. Kirstens død i „Kirstens sidste Rejse” åbner for en narratologisk analyse af himmerlandshistorierne og for den moderne fortællers overtag, der forløber parallelt med den rumlige udvikling og symbolik. Hertil hører konstitueringen af det bevidsthedsmæssige paradigmeskifte og den implicite forfatters udvidede verdenssyn, der rækker ud over det lokale og ind i det kosmopolitiske med en favorisering af den moderne helt i flere af historierne.

Snestormen vækker minder om uvejret i „Pigen i Hvorhvarp” og udfordrer enhver målrettet bevægelse, mens jernkorsenes uhyggelige manifestationer af den mørke jord skaber et svindende fortidsnærvær. Turen fra Aalborg til Graabølle er strabadserende og akkompagneres af en konkret såvel som metaforisk vejrlig og geologisk overlægning af Graabølles velkendte landskab. Den geologiske symbolik i „Kirstens sidste Rejse” inddrager som i andre himmerlandshistorier den dybere jord og fortiden, der får fysisk forbindelse til snelandskabet gennem de nøgne jernkors, mens den hvide sne repræsenterer nutidsrummet. Samlet set konstituerer den geologiske sedimentering et kronotopisk forhold mellem fortid og nutid, der etableres abrupt med snemassernes hastige aflejring.

Snestormen hensætter Graabølle et tågelandskab, der som krigslandskabets atmosfære i *Tine* slører de ellers velkendte koordinater. Det bevirker et uhyggeligt rum og antyder et udvidet ligtog, der ikke alene handler om Kirsten, men også den fortid, hun repræsenterer. For mens snestormen udvider rummet i horisontal retning og forbinder „Alverden” på atmosfærisk vis, danner snefaldet en vertikal akse mod jorden, hvor nedbøren bundfælder sig og overlejrer kirkegårdens gamle gravmæler. Jernkorsenes symbolkraft understøtter den uhyggelige stemning og forbinder de afdøde i det førmoderne og mørke jordlag med de levende på nutidsplanets hvide grund. Den geologiske metaforik har epistemisk karakterer, idet nedsænkelsen af Graabølle i landskabets snedriver placerer stedet i et grænsefelt mellem lokal bundfældning og rumlig udvidelse. Ligeledes åbner uvejret topografisk set for et dobbeltrettet fortolkningsspektiv, der dels viser stedet som uigenkendeligt på grund af snemasserne og dels som arkæologisk, idet kirkegården udgør et jordisk monument.

Uvejrets indvirkning på himmerlændingen udveksling med det ekspansive rum betragtes i første omgang inde fra kirkens våbenhus: „Kirkegaarden derude var i en rasende Brand af Sne, og det mørknede mere truende. Kulden gjorde alle Mændene saa smaa” (1/252). Snefaldet fører til en perspektivforandring, så ikke kun mændene mindskes i den rumlige udvidelse, men også stedet: „Selve Egnen var ukendelig, de Høje og Agerrunderinger, man var vant til at se, havde Sneen jævnet, og paa andre Steder havde der dannet sig ukendte Fremspring i Terrænet. Synskredsen var en anden” (1/254). Fortællerperspektivet forskydes fra våbenhuset til en reflekterende overbliksposition, hvorfra Graabølle indsættes som et diminutivt sted i et større netværk, der set fra oven påkalder sig en analogi mellem snelandskabet og myretuer:²³⁴

²³⁴ I det fysiske forsøg på at fastholde den velkendte og landskabelige orden ved at rydde sneen, reagerer himmerlændingen anderledes end den bevidstgjorte, moderne borger, som Berman beskriver i sin modernitetskritik, og som ikke integrerer de førmoderne og stabile symboler i

Og hele det vældige Sneland laa i Folder og Bølger fra Sydøst, som var det vandret ind i et vildt Hastværk og under svære Kampe. Driverne strakte sig som hvide Kolosser, der er segnet om. Solen skinnede over det store Billede paa stivnet Flugt. Halve Mil borte kunde man se et Menneske færdes paa de blændende Ørkener som en sort Myre [...] Der gik en Stab Snekastere foran ham (1/254).

Den vejrlige kampmetaforik etablerer inden for mit netværk af analysetekster igen en forbindelse til *Tine*, hvor krigen som begravelsen er et vejrligt fænomen, og en orkan sætter bygninger i bevægelse, blæsten slår den stride regn mod ruder og mure, og man hører larmen fra de flygtendes tog. I *Tine* begiver soldater og folk sig på flugt i hurtig bevægelse, mens snerydningen i „Kirstens sidste Rejse” gestalter en viskøs modernitetserfaring i modsætning til Bangs værkers luftige og labile opløsningsmetonymi.²³⁵ I „Kirstens sidste Rejse” tømmes landskabet ikke som i *Tine* for betydning, men integrerer fortiden som krontopi med kirkegårdens kors, der forbliver faste symboler i jorden, og som forplanter sig til himmerlændingenes møjsomme bevægelser som modstand mod snemassernes symbolske overlejring.

De vertikale og horisontale rytmer i „Kirstens sidste Rejse” formidler en kamp mellem den mørke jords forankring af historisk tid og sneens hvide overlægning. Den geologiske symbolik og himmerlændingenes forsøg på at afholde den fra at aflejre sig, konstituerer en modernitetserfaring, der indfinder sig som en udefrakommende kraft og aktør: „Sneen peb dem om Hovedet. Højt oppe stødte Vejret hult i Taarnets Lydhuller, og Klokken gav sig nu og da med en næsten umærkelig, skinger Klang, naar Vinden hvæssede den langs Randen, det lød saa jamrende og betrængt” (1/252). Den gentagne markering af snefogets vertikale retning flytter igen opmærksomheden mod jorden, der dækket af snemasserne har fået et nyt udtryk:

Lørdag morgen var det aldeles stille og klart Vejr, Blikstille og Solskin. Da Folk kom ud og besteg Driverne, kendte de knap deres By og Egn igen. Der laa Snedriver paa tyve Alens Højde, og at se sig om fra Toppen af dem var en sær Fornemmelse. Flere Huse var føget til op over Mønningen (1/254).

Uvejret slører det velkendte landskab, og den urovækkende stemning forløses som en topografisk indsigt i den stedlige forandring, der træder frem, da stormen har lagt sig og fortælleren formidler et nu forandret og rumliggjort Graabølle som set oven fra snemasserne og ud mod horisonten. Fænomenet tilfører himmerlandshistoriernes

moderniteten, men derimod smelter dem om til luft i symbolsk forstand for på intentionel vis at indsætte dem i en ny og stabil orden (Berman 2010, side 13-14).

²³⁵ Bauman 2012, side 3 og Ringgaard 2011, fodnote 6.

geologiske metaforik et yderligere niveau ved at udviske lokale forskelle i snelandskabets formation af ensartede tuer.²³⁶

Historiens uhyggelige stemning og den vejrlige grænseopløsning fratager personerne muligheden for at orientere sig hjemmevant på stedet. Den affektive spænding forplanter sig til en ivrig arbejdsomhed, der virker affektivt tilbage på rummet som reaktion på moderniteten, Christen Sørensen utilsigtet henter med hjem fra Aalborg. Hans hjemrejse forsinkes af uvejret, og han bliver til en sagnskikkelse i de tre dage, han er undervejs med kisten. Dernæst ankommer han som forandret og inddrager de øvrige himmerlændingene i den strabadserende rejse.

Det står hurtigt klart, det ikke er Christens heltemodige fortjeneste, at hjemrejsen er lykkedes, men derimod den moderne fjedervogn, han har måttet leje undervejs som erstatning for sin egen og gamle vogn. Det fremmede, moderne transportmiddel vækker nysgerrighed i Graabølle: „Folk gik rundt om [Arbejdsfjedervognen] og besaa den. Hjulene sad i stivfrossen Sne lige til Navet, alt Underværket var klinet til, den lignede en Snevogn” (1/255). Det moderne transportmiddel er – som Madame Esbensen fjedervogn i *Tine* – i stand til at betvinge den landskabelige modstand og iværksætter på samme vis som cyklen i „Himmerlands Beskrivelse” hovedpersonens naturbeherskelse. Den moderne kraft indgyder affekt hos Christen og fremmaner en mekanisk forandring, idet han på grund af det nye tempo og alkoholindtag: „havde faaet en hel anden Stemme. Han var bleven snakkesalig [...] Han stod og snakkede i et væk som en Maskine, uden Spor af Sindsbevægelse” (1/255-256). Overgangen fra et førmoderne Himmerland til et moderne omverdensforhold får som i „Wombwell” begivenhedens karakter og fører himmerlændingene uforvarende ind i modernitetens rum. Fra den gnidningsfulde overgang forløber resten af historien om „Kirstens sidste Rejse” i det kronotopiske rum. Efter fremvisningen af Christens hjemkomst forskyder fortælleren fokus mod Kirstens vertikale grav som afsæt for stedlig erkendelse.

Kirstens begravelse er ikke alene en jordfæstelse af en kendt skikkelse fra egnen, men en markering af det førmoderne Himmerlands afvikling: „Folk som nu ikke længere var unge, saa hende og tænkte paa den stærke Enke, der altid var tilstede for at hjælpe. Der var ogsaa nogle Børn i Kirken, og deres store Øjne saa kun en skrumpen Ting i det hvide Ligtøj” (1/258). Begravelsesselskabet tager afsked med fortiden, som

²³⁶ Bevæger Casey sig med kroppen på det lokale sted, betragter Massey stedet set fra oven og indsat i et netværk af åbne steder og deres grænsedragninger (Massey 2010, side 142). Hvad angår lokale grænser tilgodeser Massey en reaktionær stedsopfattelse, der inden for mit emnefelt ligger i hjemstavnlitteraturens stabilisering af lokal topografi og sociologi. Himmerlandshistorierne har en mere progressiv udsigelsesposition, der anerkender processuel forandring i bevægelsen mellem Himmerlands førmoderne og moderniserede forbindelser (Massey 2010, side 144). Fortælleren placerer sig på den moderne og kosmopolitiske akse og indtager en idiosynkratisk holdning til historiens personer og deres bevidsthedsniveau, der markeres af en kristen hvidhedssymbolik.

Kirsten legemliggør: „Kirsten blev puttet ned i den frosne Jord, som gemte alle dem, der havde været hendes. Der blev en frisk, sort Tue i den dybe Sne” (1/259). Den metaforiske lighed mellem snelandskabets og nu gravens tue udpeger en forbindelse mellem landskab og død, så ikke alene Kirsten bliver et fortidsmonument, men også det velkendte landskab, der ligger begravet under snetuernes ophøjninger.²³⁷

Kirsten repræsenterer det gamle Himmerland med: „de Trofaste, de gamle Bondeskikkelser, der aldrig skal rejse sig mere, de gamle milde Folk, der har bedt sig undskyldt og som ikke lod andet Eftermæle efter sig paa deres Kors af Træ, end at de var fødte og døde i Graabølle” (1/259). Begravelsen markerer overgangen fra lokalhistoriske tid til en moderne omverdensrelation, men modernitetens åbning af Himmerland i „Kirstens sidste Rejse” fører ikke som i „Wombwell” til en oplyst og kosmopolitisk vækkelse. Derimod viser sneens pludselige overvejring, at moderniteten ikke er en determineret og evolutionær forlængelse af den førmoderne tid, men et kontingent brud på den tidslige udvikling. Den rumlige konstituering er i begivenhedens ydre forløb kronotopisk anlagt, mens vejret indtager funktion som et labilt dirigerende princip, der fordrer en erkendelsesproces, der dog ikke forplanter sig til historiens personkreds og Christen Sørensen, der falder en søvn, som: „kom saa dulmende over ham” (1/260).

Den geologiske og vejrlige atmosfære i „Kirstens sidste Rejse” rumliggør Graabølle og indsætter byen på symbolsk vis i et netværk af tuer. Forholdet foregriber en globaliseret verdensrelation og Klages økologiske manifest, idet den gamle tid med de skikke, der fortælles om i de øvrige himmerlandshistorier, stedes monumentalt til hvile under det geologiske snelag, der symboliserer modernitetens komme. Men hos Christen Sørensen og flere andre himmerlændingen har det førmoderne jordlag internaliseret sig som menneskelig og mørk driftsnatur, der bremser for opdrift. Einar i „Wombwell” kropsliggør som modvægt til den mørke neddrift og viskøse refleksionsevne den unge og mandlige helt og et vitalistisk ideal om opdrift. I andre himmerlandshistorier finder den unge helt ikke samme forløsning for sin livskraft. Det er ikke alene den mørke natur, der står i vejen, men også en social kultur, der holder opdrift nede, og historien om „Mortens Juleaften” skal nu tjene som eksempel på et socialt klima i det relationelle rum, der på affektiv vis griber historiens unge helt og holder ham ved jorden.

²³⁷ Landskabet stabiliseres og skaber en ny topologi med en kronotopisk spænding. Overgangen kan inden for en topologisk analyseoptik betragtes som en udvikling fra hjemstavn til rumliggjort provins.

Følsom tilpasningsevne i „Mortens Juleaften”

Naturens mørke immanens står i flere himmerlandshistorier i vejen for en moderne opdrift hos flere af de unge mænd, hvis udviklingsforløb fluktuerer mellem et vitalistisk potentiale og dets opløsning gennem sociale processer. Dette sker i „Mortens Juleaften” (1898), hvor en social atmosfære og manglende modstandskraft forhindrer den unge helts forløsning af livskraft. I historien er hovedpersonen Morten underlagt den tyranniske herremand Ingvar, der driver gæk med sin ansatte. Juleaften forsøger Morten at få udbetalt et forskud af sin løn, og mens herremanden i første omgang er forhandlingsvillig, markerer han kort efter sin magtposition, da Morten ikke har vekselpenge og herremanden reagerer ved at sige: „ – Da vil jeg ikke tage Ører af dig, sagde Ingvar noget bus og skød Toøren frem. Saa kan du skyldte mig en” (1/118). Morten reagerer følsomt på situationen, idet han: „blev ked af det, han tav og stod med Huen –” (1/118). Samtalen ender med, at Morten, skønt han havde andre intentioner, bliver sendt til byen og ud i den mørke aften, hvor en snestorm er på vej.

Morten begiver sig afsted i et rask tempo, men på hjemvejen tager uvejret til, og Morten indtager nu en følsom position over for den atmosfæriske modstander: „han havde lige imod sig” (1/119). Hjemturen er strabadserende og udspiller sig som en kamp mellem Morten og vinden, der får samme aktørrolle som i „Oktobernat”. Men den atmosfæriske kraft er ikke som i den tidligere historie bærebølge for døden. For i det foruroligende mørke holder Morten stand:

Saa lang en Nat det var, saa evig en Vandren mod den ædende Vind, den stumme Vind [...] Sneen føg som hvide Lin, det fine Støv rislede over Vejen, det saa ud som om den strømmede bort i hvide striber. Da Morten øjnede Lysene i Byen, stod han stille og duvede i Blæsten [...] Den sidste Fjerdingvej gik Morten med smaa stive Skridt næsten uden at bøje Knæene, han holdt sig bukket forover [...] Han kunde ikke lade være at aande lydeligt” (1/121).

Morten er følsomt lydhør over for sine omgivelser og tilpasningsdygtig, når han går i ét med det stormende vinterlandskab og overtager blæstens duvende bevægelser, så han også i natrummet indtager en underlegen position i forhold til sine omgivelser.

Tilbage i gårdens sociale klima bliver Morten endeligt til antihelt, da han igen bliver prygelknabe for en hierarkisk norm, der griber ham affektivt, når han: „saa ned med et Udtryk, der fik dem til at le alle sammen” (1/122). Morten står i et uspaltet forhold til både naturens og kulturens rum, der viser magtudøvelse og handler med ham, så hans heltmodige vandring ikke efterlader andre spor end en vittig forskydning fra den skyldte øre til hans: „gule Vabler paa Ørene [...] ellers tog han ingen Skade” (1/122). Morten har ikke selv humor til overs for situationen, og hans følsomme usikkerhed holder ham affektivt til jorden i en hierarkisk rangorden.

Den manglende sociale modstandskraft hos Morten står i vejen for en tilpasningsevne på lokal grund. Morten ligger under for et socialt hierarki, som han

internaliserer i en følsom natur. Kollektivets påvirkning af enkeltindividet resonerer med det sociale klima i Bangs romaner og fremviser en sociologisk indstilling til enkeltpersonens manglende mulighed for intentionel udveksling med de sociale omgivelser. „Mortens Juleaften” bidrager i den forstand til himmerlandshistorierne med en humoristisk fremstilling af den lokale kulturs afretning af det følsomme individ. De næste tre analyseeksempler afprøver tilsvarende en mandlig hovedpersons forsøg på frigørelse fra en social atmosfære med svingende held.

Opdrift i „Jens”, „Guldgraveren” og „Bo’l”

Foruden Graabølle danner det fiktive Keldby lokalt afsæt i flere af himmerlandshistorierne. I „Syvsoverne” er byen modernitetens sted ligesom i historien om „Jens” (1904), hvis hovedperson med øgenavnet „den Gale fra Graabølle, Jens Mekanikus” (1/237) bevæger sig gennem byen. Jens’ galskab hæftes på en fysisk vildskab, der indledningsvis får et kropsligt udtryk med den unge hovedpersons saltomortaleløb under ledsagelse af byens opkørte hunde som zoologisk spejling for hans natur. Grunden til Jens’ begejstring er, at han netop er blevet optaget på Polyteknisk Læreanstalt i København.²³⁸ Jens besidder ikke alene intellektuelle evner, men også en anderledes agil krop end den gængse bondes, for: „... der var et susende Tempo i ham, han var lys og venlig, sorgløst aaben og var jo hverken krybende eller vigtig” (1/238). Er Keldby historiens umiddelbart moderne lokalitet, afprøver historien om Jens egnens syn og rummelighed over for den moderne kraft og udvikling uden for Himmerland, der med Jens som stedfortræder er ingeniørkunsten og videnskaben.

Interessen for naturvidenskaben er blevet vakt under Jens’ værnepligt, hvor han i en gruppe med ingeniører får mulighed for at udfolde sine talenter, der viser sig som en: „teoretisk Indsigt i Naturvidenskaberne” (1/238). Hans lærenemme tilgang til videnskaben forbinder krop og intellekt gennem sansning, idet han under sin læsning: „fortærede Bøgerne under en intens Virksomhed af alle Sanser” (1/239). Historiens fortæller bevæger sig fortroligt rundt i de videnskabelige betegnelser og sympatiserer med Jens’ titaniske kræfter, og oparbejdelsen af viden om kemi får ham til at flyve: „paa Vingerne af sin første Kundskabsrus. Naar han havde læst, gik han ud og genkendte, bekræftede Verden, skabte den paany [...] Fuldendthed og Hensigtsmæssighed var Punkter, som hans Væsen altid havde været sat i Bevægelse

²³⁸ Historien er et eksempel på, hvad Ehlers Dam betegner som Jensens originalitet: „Det originale hos Jensen i forhold til den mere traditionelt konservative hjemstavnsbevægelse er, at det elementære i den poetiske livsfølelse forbindes med naturvidenskaben” (Ehlers Dam 2010, side 83). En poetisk livsfølelse forløses i „Jens” i kroppens og intellektets livskraft.

mod" (1/241). Jens' akademiske evner placerer ham i en overlegen bevidsthedsposition, der åbner for et indblik i naturens dybere orden.

Som hovedpersonen Hede-Vogn i „En Beboer af Jorden" vil Jens omskabe verden. I modsætning til Hede-Vogn er der dog et reelt potentiale i Jens' moderne bestræbelse på at finde ind til naturens sande væsen. Historien udtrykker entydigt sympati for Jens' videbegær, der understøttes af hans fysiske fremtoning og en livsvilje, forbinder hans blod til en vitalistisk kraft: „Han knitrede af Helbred, af Mod og af en Dødsforagt, der fornyedes med hvert Stød fra Blodet i hans Hjærte" (1/242). Jens' bestemmelse i livet åbner med videnskaben som instrument for en moderne naturbeherskelse, men en lokal og antimoderne holdning modsætter sig hans opdrift.

Den himmerlandske mentalitet har ikke forståelse for Jens' skabertrang. Den unge ingeniør passer ikke ind i det sociale og bagstræberiske kredsløb, og efter endt militærtjeneste er Jens blevet udgrænset. Han mangler: „i en mærkelig Grad Tilpasningsevnen, der jo næsten er selve Bonden, og han var dog selv en ægte Bondefødning" (1/242). Den sociale organisme udstøder outsideren, så Jens' skæbne bestemmes af de gældende normer, han i sin moderne og himmelstræbende iver relativiserer ved på naturvidenskabelig og symbolsk vis at gå i rette med ikke kun tyngdeloven, men også et lokalstedligt normsæt.

Tilnavnet „Mekanikus" tildeles Jens for sine ingeniørkundskaber. Han reparerer ure og konstruerer en cykel, sætter drage op og forsøger sig med en flyvemaskine, da han vil ud i verden. Men set fra Graabølle reflekterer virkelysten en manglende jordforbindelse, der får humoristisk og kropsligt udtryk. Snart hænger han med hovedet nedad, snart springer han lige op i luften og spræller: „med alle fire Lemmer som for at blive hængende deroppe" (1/245). Set fra en moderne position, udtrykker de mange krumspring i mindre grad et manglende lokalt fodfæste i den himmerlandske jord, og nærmere Jens' forsøg på at vende den himmerlandske og jordbundne livsindstilling på hovedet.

Den himmerlandske tyngdekraft er stærkest, og Jens rammes som flere af historienes mandlige helte af en seksualdrift, der sætter sig i vejen hans opdrift. En lys og harmonisk sommerdag løber Jens midt i en triumferende rus på en ung pige, hvis far dagen efter beskylder Jens for at have voldtaget hende. Som den nemmeste udvej indvilliger Jens i at gifte sig med hende, så først begæret og dernæst pligten spænder ben for hans fremtidsplaner, da han må tjene til familiens opretholdelse og retter ind efter stedets gældende normer. Gejsten slukkes i første omgang ikke, men da Jens smittes af tuberkulose, må han langsomt opgive sin aspiration i konkret og abstrakt forstand. Jens kan ikke længere bruge sine: „Springben" (1/249), men først da hans kone fortæller ham, at han er ved at dø, mister han sin livslyst og skabertrang på affektiv og følsom vis, og han sætter: „i Graad med sine sidste Kræfter" (1/249) for

der næst at opgive livskraften, der syner i øjnene, som: „mistede Lyset indefra” (1/250). Jens lægger krop og intellekt til en moderne skaberkraft, der møder dobbelt modstand i Himmerland. Både kultur og driftsnatur stiller sig imod og forplanter sig som i *Ved Vejen* på symbolsk vis til Jens’ lunger som metafor for den åndelige aspiration. Bangs porøse Katinka Bai og „Jens” agile helt undergår i den forstand samme skæbne, når de ikke kan projicere en åndelig bestemmelse ud på stedet, men smittes af en social virkelighed, der holder dem ved jorden. En tilsvarende skæbne underlægges snedkeren Anders Eriksen i „Guldgraveren” (1904).

Anders Eriksen er vokset op uden sin far Lavst, hvilket skaber grobund for mytedannelse på egnen. For Lavst er stukket af fra kone og barn for at rejse til Amerika, men inden sin afrejse har han efterladt et par guldgraverstøvler, der afføder tanker om den fremmede verden og en længsel efter at komme: „ud i den vilde Verden, saadan ud i de og de fjærne Regioner, hvor man graver Guld og og hvor ordentlige Folk holder sig fra” (1/195). Udlængslen harmonerer imidlertid ikke entydigt med kulturen i Himmerland.

Som ung mand gør Lavst sin kæreste gravid, og da de to ikke tilhører samme socialgruppe, bliver de forvist til heden. Her køber de et lyngareal og vælger at bygge på: „et højt Sted paa en Lyngbakke med *Udsigt*” (1/196). Byggeriarbejdet er vanskeligt og genstridigt, men Lavst er til naboernes store irritation vedholdende i sin afstandtagen fra gårdmændenes normsæt. I stedet danner hans entreprenante facon ekko af de amerikanske nybyggere, og han frasiger sig sit tilhørsforhold til lokalegnens kollektive grundlag, da han udvandrer til Amerika.

Lavsts kæreste overlever ikke den fattigdom, hun og sønnen Anders efterlades i, men år senere, viser Lavst sig: „i Landskabet igen” (1/198). Under øgenavnet Guldgraveren føres nybyggeren tilbage gennem det himmerlandske landskab til stor forargelse for de lokale, der ikke byder ham ind i deres fællesskab efter hans 29 års fravær. Lavst forbliver en outsider, men tilfører dog kritisk indsigt i den ellers stabile organisme, himmerlændingene udgør, og trods de åbenlyse færdigheder, Lavst har tillært sig i Amerika, bliver han: „en Sagnfigur i det Aar han var paa Egnen. Ingen kom ham nær” (1/204). Sønnen Anders lader uden forsoning sin far Lavst liste tilbage til Amerika for: „at søge Lykken i Udlandet, naar den blev en forbudt hjemme” (1/204).

Historien om Lavst åbner for at sammenligne en himmerlandsk og en amerikansk nybyggerånd ud fra en forestilling om *vektorisering*.²³⁹ I sammenstillingen ses Himmerland ikke kun indefra, men også udefra og egnen får en dobbeltkarakter

²³⁹ Vektorisering betegner en lagring af bevægelsesmønstre og kollektiv historie, der inden for litteraturens felt griber tilbage til et mytereservoir (Ette 2005, side 11). Med Odysseus som eksempel påpeger Ette en kiastisk organisering mellem hjemstavnen som fremmed og det fremmede som hjemstavn, der på en himmerlandsk skala harmonerer med relationen mellem Himmerlands hede og Amerikas prærie som lighedstopografier (Ette 2005, side 13).

gennem den transareale forbindelse, der i „Guldgraveren” finder repræsentation i Lavst.²⁴⁰ Lavsts væsen er for driftigt til det himmerlandske normsæt, og historien sætter en amerikansk nybyggerkultur ind i et stedligt bevægelsesforløb som resonansbund for hans virkeevne. Fortællepositionen flytter dog ikke med Lavst, men forbliver på himmerlandsk grund, hvorfra det lokale perspektiv betragter Lavsts tilbagevenden til Himmerland.

Himmerland åbnes mod verden og Amerika med deterritorialisering til følge.²⁴¹ I historien om „Bo’l” (1910) bringes det fremmede igen til det velkendte gennem Bodil, der skal giftes med sin fætter fra Amerika, og derved åbner den lokale kultur for påvirkning udefra, hvilket poetiseres zoologisk, idet de: „gamle Husdyr” (2/24) erstattes af amerikanske, og fætteren med det fremmede navn sammenlignes med en amerikansk bjørn: „Han kom med Toget og var iført en fyrstelig Pels med Haarene udad, saa at han lignede en Bjørn, der gik paa Bagbenene” (2/26).

Zoologiseringen betegner et forhold mellem geografi og fysiologi, hvor den himmerlandske styrke overbydes af en fremmed. Himmerlændingene forsøger genstridigt at genintegrere den fortabte hjemmefødning ved at kalde ham ved sit gamle navn Karl, men udvandringen har skabt for stor en kulturkløft til, at han havde: „noget at tale med dem om” (2/26). Den manglende forståelse mellem parterne skyldes ikke den hjemvendtes fine fornemmelser, men himmerlændingenes manglende udsyn, da han besøger sin fattige slægt, og viser den almene himmerlænding til: „Rette i sine Standsfordomme ...” (2/26). Præcis hvilke fordomme himmerlændingene besidder, giver historien ingen nærmere forklaring på, men historien om „Emigranten” konstituerer samme provinsielle holdning.

I „Emigranten” (1910) betragtes Himmerland ligeledes udefra og ind gennem emigrantens bevægelse mellem: „Udvandring og [...] Hjemkomst” (2/51). Historien oscillerer mellem fortællerens personlige erfaring og en kollektiv udvandringshistorie, hvor: „Himmerland har sendt mange Procent af sin Befolkning over Atlanterhavet”

²⁴⁰ Ette 2005, side 138.

²⁴¹ Deterritorialisering indfører jeg i min analyse af *Tine* i kapitel III og kan ifølge Deleuze og Guattari få flere konsekvenser. Fænomenet benytter de blandt andet til at betegne en åbning af en territorial forsamling af en særlig fugleart. I første omgang spreder deterritorialisering arten, mens det dernæst fører til udvikling i negativ forstand som parasitisme, hvor fuglene assimilerer sig med andre arter og overtager deres fremmede sang, men det kan også gå i positiv retning mod et kosmos. En tredje mulighed er imidlertid også en modreaktion, der er en genlukning af enheden, som fortsætter med at hvirvle rundt i et sort hul (Deleuze og Guattari 2013, side 388). Deleuze og Guattari forstyrrer Darwins ontologi gennem destabilisering. At jeg henviser til teoriens fuglemetaforik er ikke tilfældigt. I flere af himmerlandshistorierne zoologiseres kvinder, som i „Pigen fra Hvorhvarp”, hvor pigen undergår en metamorfose til sort ravn. I „Jomfruen” (1904) bliver den kvindelige hovedperson Birthe tilsvarende til en terne, mens moren i „Bitte-Selgen” (1910) bliver til en hejre. I zoologiseringen af de himmerlandske vagabonder aflejrer Jensen en lokal vitalisme i de himmerlandske jordlag, så der samlet set forekommer en kønsmæssig strategi, der tilskriver kvinderne en flyvsk natur og mændene en lokal og jordfæstnet. Den metaforiske strategi forbinder desuden *Himmerlandshistorier* til Jensens eget værk *Dyrenes Forvandling* (1927).

(2/509.) Barndomserindringerne om de emigrerede kammerater forplanter sig til en symbolsk formulering om nomadens udvikling, der udgør: „et underligt Træ, hvis Rod er Barndommen med dens Skikkelser, faste og uforgængelige som Homers kære Helte, og hvis Top er Udvandring, Chicago, Tiden der gaar [...] en Forgrening af Skæbner man ikke kan overse” (2/50). Sammenholdt med den manglende lokale binding i *Sommerglæder* har fortællerens træmetafor rod i Himmerland og i fortællerens egen barndom, og hvis udlængsel historisk set forløses i de lokale vagabonders bevægelsesrytmer.²⁴² For de himmerlandske vagabonders bevægelser i den lokale egn finder nomadisk forlængelse i de unge emigranter, men migrationen tømmer egnen for driftigt potentiale og efterlader et Himmerland, hvor kun de gamle sidder tilbage. Én af dem er Jørgine, hvis historie åbner for en vigtig inddragelse af myteformen.

Fænomenologi og myte i „Jørgine”

I det foregående analysekapitel tildeler jeg menneskets mørke natur bærende funktion i himmerlandshistorierne, mens jeg i dette kapitel på tilsvarende fænomenologisk vis forbinder den positive forløsning til oplyste øjeblikke i flere historier. I åbningen af „Jørgine” indtræder lyset som potentiale for fortællerbevidsthedens overskridelse af tid og rum. „Jørgine” (1933) åbner på fænomenologisk vis med en erindringsforskydning til fortællerens barndom:

Noget eget nyfødt i Lyset og den kolde klare Luft paa tidlige Aprildage kan endnu, ved en eller anden hemmelig indre Forbindelse, efter 40-50 Aars Forløb, og vidt fjernet fra Jylland bringe mig til at tænke paa en gammel jydsk Bryllupsmarsch, Klarinettoner paa Heden, og en rullende, rullende Lyd af mange Vogne, et Bryllupstog, den Gang en Begivenhed, i en oldtidsstille Egn, og nu for altid i Erindringen knyttet til Foraaret (2/159).

Som Einars positive øjeblikserfaring i „Wombwell” iværksætter årstidens lysindfald en sansepåvirkning, der i „Jørgine” vækker en fornemmelse af et større slægtskab, og som knytter sig til fortællerens subjektive barndomsoplevelse, der genkaldes i et atmosfærisk mellemrum konstitueret af forår og fornemmende krop. Med kroppen som ankerpunkt bliver den fænomenologiske øjebliksoplevelse i første omgang katalysator for formidlingen af en historisk og stedbunden fortælling, mens den dernæst giver indblik i den moderne fortællers bevidsthedslag og erindringsevne.

Udvekslingen mellem det kollektive rum og det subjektive markerer en forskydning fra den ydre fænomenverden til bevidsthedens dybere lag og bliver efter min indledende præsentation af deres fremtrædelsesformer i „Jørgine” bragt i spil

²⁴² Træets rodnet er i modsætning til rhizomet lokalt rodfæstet og fungerer som metafor for evolutionær organisering og kan betragtes som en forbindelse til Darwin, der ligeledes benytter træet som gennemgående symbol i *On the Origin of Species* (Darwin 2006, side, 30, 36, 41 m. fl.).

med Bergsons opfattelse af bevidsthedens dybere tidslighed og Bakhtins kronotopi.²⁴³ Forårets komme vækker fortællerens erindring om to bryllupsmarcher fra sit barndomsland og en tradition, som ikke længere holdes i hævd: „Hvor gamle de var er ikke godt at vide, men de bruges næppe nu mere, er bleven Fortidstoner som saa meget andet i Bøndernes Verden” (2/159). I sit tilbageblik foretager fortælleren en fortolkende gestus, der fører fra musikken til en kulturhistorisk fremstilling af barndomslandet Himmerlands udvikling.

Mens gåmarchens rytme er adstadig, er køremarchens hurtig. Begge akkompagneres dog af klarinetten, som fortælleren betegner som et hyrdeinstrument, der senere bliver afløst af det langt mindre klangfulde horninstrument: „[Klarinetten] var saa langt smukkere [...] formet som Organ for de nasale Naturtoner der var i den, et Stykke Natur; mod den forekom Hornet [...] der udbredte den flade, øresønderrivende Tone” (2/159-160).²⁴⁴ Klarinettens pastorale tradition stemmer fortælleren sentimentalt og markerer en idylliserende hjemstavntanke, der modsiges af hornets overtag som symbol på modernitetens åbning af den lukkede og oldtidsstille egn.

Dernæst begiver fortælleren sig til fortidssporet og til den nu aldrende Jørgines ungdom, hvor Himmerland udgjorde et lukket kredsløb: „denne afsides Egn, der den Gang endnu laa udenfor Jernbaner og Alt, med Mile til nærmeste Købstad, en ensom, uskyldig Verden, som mange gamle Folk og Børn, overhovedet aldrig havde været udenfor” (2/160). Bryllupsmarchens musik breddes dernæst og fortsat som symbol på stedets udvikling ud til andre typer af omvandrende og fremmede musikoptog med: „et sydlandsk Væsen” (2/160). Musikernes bevægelse gennem rummet åbner for

²⁴³ Bergson og Bakhtin går begge i rette med en empirisk og mekanisk udviklingslære, men deres virkelighedsopfattelser er forskellige: „for Bergson, reality is a continuation of consciousness, for Bakhtin it is true historical presentness” (Rudova 1996, side 178). Jensens myteform rummer poetologisk set begge opfattelser, men tilgodeser den enkeltes bevidsthedsliv i virkelighedsfremstillingens komposition, når han formulerer, at: „Virkeligheden eksisterer paradoksalt nok ikke før den er hævet op i et Afbillede [...] Hvert enkelt Motiv er som en køn Sten man har fundet og gemt, enkeltvis har de ikke med hinanden at gøre, men samlet bliver de alligevel til et Hele, en Mosaik som ligner Alverden og Ingenting; til allersidst staar de og bliver staaende som et Livsudtryk for den der var forelsket i dem og samlede dem” (Jensen 1916, side 11).

²⁴⁴ Hornmusikken er ligeledes med i spaniensteksten: „Tyrefægtningen” i *Den gotiske Renaissance* (1901), hvor fortælleren indledningsvis beskriver en blodig tyrefægtning, der åbnes med hornmusik. Efter kampen fremsætter fortælleren en evolutionær tankerække, der fører ham omkring den amerikansk-spanske krig i 1898, der ikke alene er en kamp mellem nationer, men mellem udviklingstrin: „Det var ikke alene to Nationer, der stod Ansigt til Ansigt, men to dybt forskellige Racer, to hinanden dødsfjendtlige Naturer [...] Det var saa utvivlsomt, at denne Race [spanieren], jeg dér saa, var en underlegen (Jensen 1901, side 17). I „Hispanomanie – Dänische Spanienreise und die Konzeption einer anderen Moderne” fremdrager Klaus Müller-Wille Spaniens rolle i dansk rejselitteratur og tilgodeser Jensens „Tyrefægteren” som modbillede til H.C. Andersens ambivalens i *I Spanien* (1863), der fremstiller Spanien som et barnligt og naivt imaginationsrum, der kolliderer med Spanien som et samfund i moderne opbrud (Müller-Wille 2013, side 93-94).

en betragtning af det lokale, der pludselig fremstår som et åbent og øde landskab i ydre såvel som indre og bevidsthedsmæssig forstand.

Landskabets ydre fremtrædelsesformer har faste konturer, mens årstiderne spejler den menneskelige og mere labile natur, der får symbolsk repræsentation gennem beskrivelsen af instrumenterne. De fremmede musikanter modstiller den lokale klarinetspiller og foråret, der med lys og livsglæde forløser egnens vinterdvale. Iagttagelsen af den opløftende bryllupsmarch har lagret sig som minde i den voksne fortællers bevidsthed, og fra sin tilbageskuende fortælle tid forundres han over den manglende interesse, den gamle skik vækkede uden for egnen.

Frem for at forfølge sit kulturhistoriske ærinde yderligere lader fortælleren bryllupsmarchen agere ramme om en fortolkning af Jørgines livsforløb og sit internaliserede barndomsland, der: „nu mere og mere staar for mig som afsluttet” (2/162). Afslutningen på den historisk tid på barndomsegnen markerer en kronotopisk bruderfaring i lineær forstand. Fortiden går dog ikke som i Bangs værker op i luft, men er latent tilstede i fortællerens bevidsthed og vækkes til live i atmosfæriske og relationelle stemningsrum på tværs af historiske skel: „Ude paa Vejen stod hun da blændet af Solen, med en Haand op over Brynene, smilende som en Sol i Solen” (2/162). Lyset danner ekko af fortællerens subjektive øjebliksoplevelse i historiens begyndelse og etablerer en dybdeerindring i hans bevidsthed, der indsætter Jørgine i en personlig fortolkning af barndomslandet.

Forårets lysfald er katalysator for en sanselig generindring af fortællerens barndom med flere årtiers forskydning og formidles i en myteform, der harmonerer med Bergsons tidsfænomenologi og forestilling om selvet. I modsætning til kroppens konkrete placering på et sted i tid og rum er bevidsthedens tidslighed ikke bundet til et her og nu, men er i konstant bevægelse, *durée*.²⁴⁵ Bevidstheden indoptager sanseindtryk som øjebliksbilleder og former dem til en organisk helhed, som er vilkårlig frem for kausal, for Bergson anerkender ikke fortiden som determinerende for nutiden, men vender forholdet om, så nutiden redefinerer fortiden.²⁴⁶

Bergsons dynamiske tidsopfattelse finder form i „Jørgine”, hvor foråret som genkommende fænomen konstituerer en cyklisk tid til forskel fra Himmerlands historiske og lineære udvikling og resonerer med Jensens egen myte definition:

Myten er bleven min Form for Æventyret. Jeg forstaar derved enten et Stof fra vor egen „prosaiske” Tid behandlet og afrundet efter Urmetoden, ingen lang møjsommelig Opregning men et Spring ind i et Billede, eller ogsaa et Stof fra Fortiden belyst og givet ny Betydning gennem den moderne Indsigt der staar til vor Raadighed, Naturvidenskaberne anvendt med tilbagevirkende Kraft. Enhver Skildring der bringer et Stykke af Naturen i

²⁴⁵ Forholdet modsiger Bachelards statiske erindringstopologi, der fæstner minder i et stabilt bevidsthedsrum (Bachelard 1994, side 9).

²⁴⁶ Bergson 2015, side 100-101.

Sammenhæng med Tiderne er en Myte. Metoden i øvrigt er ligegyldig, blot det lykkes at bibringe andre en samlet rund Forestilling om hvad der ellers opfattes spredt, skilt af Tid og af Afstand, eller som slet ikke opfattes.²⁴⁷

Myten transcenderer den prosaiske tidslighed og forløser den moderne fortæller fra sin stedlige binding. Overskridelsen er en bevidsthedsakt, der er den moderne fortæller forundt, men ikke Jørgine, der i historiens fortalte tid er bundet til de himmerlandske normer. Indsigten er ikke Jørgines, men fortællerens redefinition af historiens forløb fortolket fra hans moderne fortælle-tid.

Trandescerer myten fortælle-tidens tid og rum, forløber historien om Jørgine i et kronotopisk handlingsrum af kausal karakter. Jørgine er født ind i et himmerlandsk bondemiljø, men har en sværmerisk og drømmende natur, hvor bryllupsmarch og en potte med myrte formidler en følsom længsel efter et andet liv end det fattige på heden, hun er determineret til at føre. Som bondepige er Jørgine ikke som de fleste himmerlændinge rodfæstet i hedens jordbundne livsindstilling, for: „hun holdt sig svævende over Hverdagen med Sang, havde sin Sjæl oppe i de lyse Højder hvor Hjalmar og Hulda færdedes, uagtet hun naturligvis ikke selv hørte til der” (2/165).

Fortælleren placerer dernæst Jørgines opvækst og tilhørsforhold i Kæret som et himmerlandsk grænseområde. Her lever samfundets bund et liv i fattigdom. Set fra barnets perspektiv er Kæret udelukkende en velkendt verden, man kan bevæge sig væk fra i legen, og historien favoriserer barnets fordomsfri natur med: „Barndommens Verden, som ikke ved af Kaar” (2/167). I skoletiden bliver Jørgine bevidst om, at hun er fattig, da det i mødet med den større egn pludselig ligger som en social atmosfære: „i Luften” (2/169). Indsigten fører dog ikke som i „Wombwell” til blufærdighed, for Jørgine besidder en livlig og sanselig forestillingskraft. Hun lader sig ikke mærke af de andres udgrænsning af hende, men fører sig med af „Dansens Lyksalighed” (2/169).

Jørgines bror Tinus har en anderledes tilbagestående bevidsthedsform end Jørgine. Han er hele tiden „en Takt bagefter” (2/170), men går dog i et med stedet som en fast figur, mens Jørgine får plads på en gård langt nok væk til, at de ikke kender hendes fattige baggrund. Samfundsklasserne markeres geografisk, og bevægelsen mellem steder åbner for social mobilitet, så fortællingen om Jørgine bliver til en fortælling om en opdrift, der finder symbolsk repræsentation med plantens liv i et spændingsfelt mellem udtørring og vækst:

Jørgine var forberedt; hun havde sin Myrthe staaende. I sine Tjenester, hvor hun saa kom hen, medførte hun Urtepotten [...] Aflæggeren var i Gro, men ængstede Jørgine ved at se noget spinkel og tør ud, et sygeligt Planteliv at tage Varsel af, og dog hang hendes Haab ved den; havde man Kransen saa drog den vel al den anden Herlighed med sig. Den lille eviggrønne

²⁴⁷ Jensen 1916, side 10.

Stilk mindede mest af alt om et magert, vantrevent Melbærris, ledte Tanken hen paa Heden, og skulde dog vist betyde saadan noget som Syden og den evige Sommer, hvor Myrthen er fra, et Symbol Jørgine ikke gjorde sig klart, men Længsel og et fuldt Hjerte det kunde hun præstere (2/164).

Jørgine har et andet lyst og mere sydlandsk temperament end det himmerlandske, og hendes livsglæde kommer til udtryk under arbejdet på gården. Men Jørgines sværmeriske natur determinerer hendes fremtid på negativ vis, da Jørgine til et bryllup møder soldaten Frans. Jørgine bliver gravid under bryllupsfesten og opsøger Frans i Randers, men må tage toget hjem igen med uforettet sag. Frans vil ikke have Jørgine, og hun får ikke sine længsler om et sommerbryllup opfyldt, men bliver i stedet gift med Anders Hansen en mørk decemberdag til akkompagnement af klarinetten og en gåmarch i langsom takt, der træder den symbolske myrthe: „under Fødder” (2/191). Ægteskabet åbner dog Jørgines verden på ny, da Anders Hansen forløser hendes aspiration.²⁴⁸

Ingen hører om Jørgine og Anders Hansen i tredive år, hvor de bor i Kæret, men hvor Anders Hansen stille er trådt i karakter som en gesjæftig mand, der opkøber uopdyrket jord og indtager en nybyggerrolle på den jyske hede, når han efter amerikansk forbillede bliver sin egen lykkes smed og tjener godt: „Men hvad det kostede, af Slid og Møje, Heltemodighed paa et Sted, der de første mange Aar var som en Forvisning, udenfor Folk, til man selv blev Folk, det er Umagen værd at se lidt tilbage paa, for dem der kan huske” (2/192-193).²⁴⁹ Anders Hansens sans for agerdyrkning gør ham til en holden mand, der med hjælp fra Tinus får skabt „et Paradis” (2/194), så Jørgine som gammel kone kigge tilbage på en social opstigning, som mødet med Anders Hansen har muliggjort, og som er forløbet parallelt med hedens opdyrkning.

Fortælleren fortsætter sin evolutionsfortælling og tilgodeser Himmerland som arnested for den amerikanske nybyggerkultur, Jørgines børn bliver en del af, da de udvandrer, og som Jørgine besøger: „Børnebørnene var det unge Amerika, nybaarne, kviksølvagtige Væsner, uden et Begreb om Standsforskel i deres store, aabne Øjne, der ligesom udstraalede et nyt Liv, en ny Verden” (2/197). Fortælleren fortolker sin evolutionstanke ind i landbrugets udvikling, hvor Anders Hansens stude

²⁴⁸ Kampen mellem det amerikanske og det spanske i „Tyrefægtningen” fra *Den gotiske Renaissance* (1901) viser sig i historien om Jørgine som en udvikling fra hovedpersonens sydlandske temperament til hendes families nybyggerkultur.

²⁴⁹ Fortælleren sympatiserer med ægtemanden, hvis ihærdige iværksættelsenatur og landskabelige placering er som cimbrernes i *Den lange Rejse* (1922). Her beskriver Jensen dem heltemodigt i „Cimbrernes Tog”: „Cimbrernes Land var i det Indre Højland [...] Cimbrernes Forfædre [...] havde taget Land her og givet deres Smag for det, uforstaaelig for andre som havde haft Lykke til at besætte bedre Egne i Arv til deres Efterkommere [...] Cimbrerne var store Kvægopdrættere, den halve Del af Aaret flyttede de omkring med Hjordene, om Vinteren sad de hjemme paa Gaardene, hvor de drev Agerbrug” (Jensen 1964, side 16).

sammenlignes med urokser, som han spænder ploven for. Dernæst beskrives Anders Hansen og Tinus som jætter, der erstatter den indledende markering af Kærets folk som tatere. Tilsvarende erstattes Jørgines sydlandske myrte med amerikanske lupiner (2/194). I inddragelsen af familiens udvandringshistorie åbner historien for en relation mellem Himmerland og Amerika, der ikke falder ud til Himmerlands fordel.

Flere af himmerlandshistorierne sender sine vitalistiske helte ubemærket over Atlanten til den amerikanske prærie og åbner for en stedlig dialektik mellem Himmerland og Amerika, så Himmerlands landskabelige immanens forplantes til de unge helte og med dem forflyttes til Amerika, hvor den danner fundament for en driftig nybyggerkultur og opdyrkning af prærien ud fra en stedlig evolutionsideologi. Men afslutningsvis betragter fortælleren den lokale udvikling i Himmerland og Jørgine, der nu bor i et lille hus i en himmerlandsk og affolket by ved vejen:

Saa sidder da der Jørgine, gammel og ene, men med en Duft i Sjælen, som en blomstrende Kartoffelager, en Sommer, den skønne, lange, søde Sommer, Liv som hun havde taget imod, og som hun havde givet.

I Stuen hos sig har hun Fotografierne af alle Børnene, der ser paa hende som svundne Aar ser; og udenfor gaar „Gaden”, en Gang Landevejen, den skal blive ved at gaa, den har set meget og skal se mere.

Men det er ikke længere Jørgines Historie (2/200).

Tableauet med Jørgine vækker genklang af Katinka Bais skæbne i *Ved Vejen*. Ikke jernbanen, men landevejen skærer stedet op i horisontal retning, så Himmerland står tilbage som et gennemfartssted uden historiske spor og kronotopi. Historien ender som Bangs romaner i en negativ opbyggelighed af den stedlige virkelighed. Men himmerlandshistorierne ender ikke af den grund i mørket, for i modsætning til Bangs romaner, konstituerer flere af historierne kronotopiske rum som fundament under fortællerens indre, men også ydre erindringstopologi. Det er tilfældet i historierne om „Spilmanden” og „Jens Jensen Væver”, hvor fortælleren på arkæologisk vis besøger barndomsejeren i en søgning efter materielle fortidsspor i landskabet.

Genealogi og verdenssyn i „Jens Jensen Væver”

I myten „Jørgine” forbinder erindringen sig til det fænomenologiske og relationelle rum. Den kropslige sansepåvirkning knytter sig til en øjebliksoplevelse i det atmosfæriske mellemrum, men transcenderer dernæst den rumtidslige struktur, som fortællerens bevidsthedsakt forløber i. Fortiden fortolkes ud fra fortælle tidens moderne perspektiv, hvilket harmonerer med Bergsons tidsfænomenologi.²⁵⁰

²⁵⁰ Erindring og perception opfatter Bergson som et isomorf forhold, der bygger bro over kløften mellem objekt og subjekt, og som vedholdent sørger for udveksling og sammenblanding af substans. Erindringens dybdeboring og mytens ophævelse af tid og rum adskiller sig ikke fra himmerlandshistoriernes evolutionære spor, men komplementerer dem.

Historiens fænomenologiske form konstituerer myten som en indre bevidsthedstopologi, der ligeledes finder form i „Jens Jensen Væver” (1910/1923).

Historien om „Jens Jensen Væver” er opdelt i to. Den første del af historien er skrevet i 1910 og er fortællerens tidlige barndomserindringer om bedstefaren, mens anden del fra 1923 indsætter slægten i en kollektiv ramme. Fælles for de to er, at fortælleren betragter Himmerland som sit personlige barndomsland med dets historiske lag som kronotopisk og identitetsskabende stedsfortælling og slægtserindring.

Bedstefarens liv sidestilles med vævens og håndværkets tid, mens hans sønner indskrives i en produktionshistorisk tid, hvor væverhåndværket må bukke under for fabrikkernes overtag. Derpå følger en beskrivelse af bedstefarens varsomme væsen, hans livserfaring og de samfundsmæssige begivenheder, han har været vidne til foruden hans „ejendommelige Sprog, en Art Provinsdansk med mange snurrige og fornumstige Ord” (2/98). Dette bringer fortællerens egen erfaringshorisont i spil. Erindringen om bedstefarens stille stemme sammenligner fortælleren med både norske fjeldbønders og isolerede *frontiersmen* i det vestlige Amerikas syngende måde at tale på (2/99). Fortælleren træder frem som berejst og kaster et dobbeltblik på det lokalt velkendte fra en global oversigtsposition på samme vis, som Klages skaber et geografisk netværk af isolerede regioner med lokalt-funderede kendetegn.²⁵¹ Fortælleren begiver sig over i en landskabsbeskrivelse ud fra en syntetiserende tilgang, der breder bedstefarens historie ud til en større fællesnordisk.

Fra bedstefarens gravsted og kirkegårdens højtliggende placering panorerer fortællerblikket hen over gravhøje i landskabet, der åbner for en sammenligning af bedstefaren med en jætte (2/100). Forestillingen om bedstefarens arbejdsomhed skaber forbindelse til opdyrkningen af den himmerlandske hede, der igen åbner for fortællerens beskrivelse af middelalderens hærgede krigslandskaber, der inden for hans egen slægt beviser en opdrift, så: „Forfaldet kan ikke have været i Blodet” (2/101). Men slægten har oplevet nedgang, der forklares nationalhistorisk frem for genetisk med bondeopstanden under Grevens Fejde i 1534.

Forholdet mellem den større egenshistorie og den partikulære slægtsfortælling binder et identitetssøgende element til fortællerens beretning: „Hvordan det saa er, holder jeg ikke af at tænke mig mine Forfædre uvirksomme ved den Lejlighed under Grevefejden [...] Jeg tænker de har været med og at de er bleven slaaet lige saa haardt

For Bergson adskiller den rene, umiddelbare sansning sig fra erindringen ved at være åben for vilkårlig affekt, mens erindringen genkender tidligere oplevelser, som der associeres til (Bergson 2015, side 180).

²⁵¹„Jens Jensen Væver” bidrager som *Den gotiske Renaissance* (1901) til at frembringe et netværk af steder, der harmonerer med Jensens selvopfattelse: „Selv føler jeg mig som Jyde, og det er fra et jysk Udgangspunkt jeg er kommen til et internationalt System – eller rettere en Mangel paa System: den gotiske Renaissance” (Jensen 1901, side IV).

som de slog til selv” (2/102). Ikke alene lægger fortælleren danmarkshistorie ind på stedet, han indsætter den også i slægtshistorien, så der opstår en fortolkning af sted, historie og identitet, når forhistorie og selvbillede bringes i harmoni.

Fortælleren har som målsætning at finde vitalistisk substans i sin egen slægt. Der har været nedgangstider, men stærke hænder har markeret drivkraft og bevirket en udvikling, der sidestilles med en større bondehistorie og geografi. Den uopdyrkede hede betragtes som et frit mulighedsrum i modsætning til fæstebøndernes bundne liv under herremanden. Har fortællerens forfædre været fattige, så har de dog været frie, og inden for fortællerens forestillingslogik må der have været udfordringer og andre uvejsomme forhold, der har hårdet hans tipoldefar i forbilledlig grad. Fortællerens strategiske manøvre i berøringsfladerne mellem kulturhistorie og slægtsfortælling tidfæstes til oldefarens slægtsled: „Der er maaske et Bidrag til Kulturhistorien deri; muligvis er det kun en rent personlig, kunstnerisk Trang til Orden, Form ogsaa hvad angaar min Afstamning” (2/104).

Fra antydningen af syntetiserede tilrettelæggelse vender fortælleren tilbage til sin bedstefar, Jens Jensen Væver og en gåtur med ham som barn. Barnebarnet betragter sin bedstefars erfaringsverden, og det gode vejr danner en eventyrlig ramme om oplevelsen. Mens den voksne fortæller er optaget af en vitalistisk bestemmelse, der skal placere slægten og ham selv i en vitalistisk fortolkning, så er barnets oplevelse af gåturen anderledes forudsætningsløst funderet: „Jeg tror ikke smaa Børn ser ret langt, for jeg har ingen Erindring om Maalet [...] heller ikke om Afstandene, jeg mindes (2/107). Dernæst drages paralleller til bedstefarens barnlige sind: „... den Gamle havde endnu hele Urmenneskets paniske Friskhed i Behold. Sagens derfor passede det ham at slaa sig sammen med et Barn og fordybe sig i svære Æventyrligheder paa Vejen fra Guldager til Nørager [...] Den Gamles Indbildningskraft var fuldkommen primitiv, stammede lige ned fra Oldfolket” (2/108). „Urmennesket” og „Oldfolket” bringer den store og lille historie i samklang:

I det hele taget stod den Kultur der var overleveret i det afsides Himmerland og som først tabte sig for en Menneskealder siden i direkte Nedarvningsforhold til den oldnordiske, saa at den der har kendt de gamle Bønder kan se ned i Fortiden og omvendt i Sagaen har Nøglen til dem (2/108).

Gåturen åbner ikke alene en port ud til verden, men etablerer også et tidsligt og stedligt netværk, der tilgodeser fortælleren som kosmopolit, når han søger en rodfæstet fortid i det lokale og samtidig forankrer en lokal kronotopi i et internationalt netværk af steder.

Anden del af „Jens Jensen Væver” er skrevet tretten år efter den første, og det bliver i denne senere del bedstefarens gamle spyd, der på arkæologisk vis åbner for dybdeerindring. Fortælleren søger fortsat tilbage i tiden og slægtshistorien, men

foretager sideløbende optegnelser over naturmennesket i en evolutionær historie, hvor kulturpersoner og myter skaber tidslig ramme om bedsteforældrenes liv. Den nordiske historie og dens mytegoods akkompagnerer slægtens fortid, og således nævnes Oehlenschläger og gudinden Gefion fra den nordiske mytologi som billede på bedstemoren, der tog sig af landbruget, mens bedstefaren vævede.

Parallelt med den nordiske fælleshistorie betegner fortælleren bedstefaren som oldtiden selv, og siger at han: „rørte ved den” gennem ham (2/244). Målet med den dialektiske manøvre, hvor hele historien føres gennem erindringsrummet, er fortsat at finde en stedlig sammenhængskraft mellem ydre og indre verden og mellem barndom og voksenliv: „[N]oget universelt og centralt søgte jeg gennem [bedstefaren] som Motiv, Slægtens Forhistorie og inderste Oplevelse, alle nordiske Sjæles Oplevelse” (2/246). Den genalogiske manøvre topper fortælleren med en overvejelse over barnets fantasi, hvis logik er sammenlignelig med fiktionens:

Den hellige Christoforus kunde jeg give overnaturlig Størrelse og Enfold heraf, med min Bedstefaders Minde gennemlyse Helgenes Sjæl og gøre den nordisk. Af en tabt Erindring i Syden genopstod Bonden. Fra Barnet og Bonden til Columbus!

Norne-Gæst i Quetzalcoatls Forklædning, den gamle Mand som lærte Meksikanere og Menneskeæderer Mildhed, det var jo ham (2/246).

Stedet samler erindring, historie og identitet til en meningsfuld enhed ud fra et kulturbevarende paradigme, der har fiktionen som ramme. For minderne finder ikke længere nogen støtte i det himmerlandske landskab, og i „Spilmanden” (1950) griber historiens fortæller til arkæologien for at finde støtte til sin udviklingsideologi i et kronotopisk rum uden for den personlige bevidsthed.

Arkæologiske spor i „Spilmanden”

I „Spilmanden” supplerer fortælleren Himmerlands lokale mytestof med egne erindringer ud fra en evolutionær forestilling. I historien bliver en stenalderstridsøkse et materialiseret og arkæologisk udtryk for bevidsthedens erindringslag og vilje til at skabe sammenhæng mellem stedlig fortid og nutid. Øksen er fundet på en mark i Farsø, der udløser særlige minder om spilmandens gård. Han tilhørte en „jordfast Bondefamilje”, som fortælleren mener: „kan stamme lige ned fra Stenalderbonden” (2/201). Som barn hentede fortælleren mælk på Spilmandens gård, og den voksne fortæller fremhæver nu barnets fascination af manden og hans familie i beskrivelser, der udgår fra den voksne fortællers fortolkning.

Spilmanden talte som Jens Jensen Væver et jysk, der ikke længere findes i fortælleiden, og historien indskraver et brud på tidslinjen mellem fortalt tid og fortælleid. Barnets oplevelse og den voksne fortællers tilbageblik former og omformer gensidigt hinanden i historien. Erindringen om Spilmanden lægges ikke ned i en

statisk topologi, og selvom den gamle egnsfigur er stedfæstet til Himmerland, er ændrer mindet om ham form med den berejste fortællers dynamiske erfaringsdannelse.

Stenalderøksen i „Spilmanden” etablerer ingen fast kronotopi trods dens forbindelse til et eksternt og historisk landskab, ligesom den metaforiske geologisering i andre historier knytter sig til forfatterbevidsthedens indre topologi frem for en stabil ydre. Himmerland er således også i „Spilmanden” ikke et absolut eller kronotopisk stabilt rum, men konstitueres trods øksens materialiserede udtryk i et fænomenologisk og relationelt rum. Dermed er jeg fremme ved en afsluttende sammenfatning af mine vigtigste pointer om sted, rum og atmosfære i Jensens *Himmerlandshistorier*.

Himmerland som erindringslandskab

De tre analysekapitler af himmerlandshistorierne undersøger tre aspekter. I det første kapitel fremhæves historier, der geologiserer naturlandskabets potente undergrund og vitalitet, i det næste drejer det sig om den menneskelige natur og førmoderne bevidsthedsmørke, mens dette tredje og sidste kapitel tilgodeser Himmerlands åbning mod verden. Som afslutning på analyserne af himmerlandshistorierne perspektiverer jeg mine indsigter til Jensens øvrige forfatterskab, men inden da runder jeg dette kapitels analyser af med en konklusion.

Det potente kraftfelt i „Tordenkalven” begraves endeligt med himmerlandshistoriernes moderne udvikling i dette analysekapitels teksteksempler, hvor moderniteten ankommer til Himmerland og indfinder sig som en pludselig begivenhed. De nye impulser akkompagneres på affektiv vis af sociale udvekslinger og af et strabadserende klima som ydre udtryk for et tilsvarende genstridigt og lokalt sindelag. Inden for historiernes samlede atmosfærologi forløber der en udvikling fra neddrift til opdrift, der dannes i atmosfæriske mellemrum af mørke og lys. I flere skæbnefortællinger lader de mørke naturkræfter sig erkende som en menneskelig driftsnatur, mens andre fremhæver unge og mandlige heltes forløsning fra den himmerlandske natur gennem fænomenologiske sprækker ud mod verden og ind i bevidstheden, eller ved at forlade Himmerland og rejse ud i verden.

Himmerlandshistorierne danner sted, rum og atmosfære ud fra en vekselvirkning mellem landskab, kultur og et idégrundlag, der rodfæster en lokal ontologi. Den lokalstedlige værensform abstraheres fra fortællerens reflekterede position i en evolutionshistorie, der modsiges af historiernes livsnære praksis, hvor neddrift afløser opdrift og tømmer Himmerland for opbyggeligt potentiale i det ydre landskab. At Himmerland ikke lader sig fastholde som et vitalistisk kraftcenter viser sig, da egnen åbnes for verden udefra. Mødet med det fremmede i „Wombwell” hensætter egnen i

affekt, men skaber dog en åbning for en overskridelse af det ellers uspaltede forhold mellem individ, sted og fælleskab. Ved at tage den moderne bevægelse på sig og rejse ud i den store verden, forløser flere unge og mandlige helte fortællerens verdensvendte indstilling, mens de tilbageblevne hjemfalder til det mørke Himmerlands driftsnatur og modsætter sig en evolutionær forhåbning.

I himmerlandshistorierne foregår der samlet set en udvikling, hvis forløb strækker sig fra Himmerlands aflejring i jorden til den lokale egns indlejring i mennesket og omlejring til moderniteten. Viljen til at indskrive Himmerland i en meningsfuld udvikling viser sig i den metaforiske geologisering og mytiske bestræbelse på at overskride tid og rum. Mens den geologiserende manøvre forløber i kronotopiske rum, er mytens synæstetiske afsæt det atmosfæriske og relationelle mellemrum. Forskellen mellem de to rumligheder er en forskel mellem kronotopiens ydre form og det atmosfæriske rums internalisering. I de sene himmerlandshistorier vinder myten frem og med den en rumtidslig form, der modsætter en mekanisk og darwinistisk indstilling til fordel for en indre forløsning af en skabende livskraft på tværs af rum og tider. Det relationelle rum i historierne samlede forløb tilgodeser en fænomenologisk tidslighed, der harmonerer med Bergsons forestilling om bevidsthedens *durée* og *élan vital* som skabende livskraft.

Myten som formgreb viser frem mod Jensens øvrige forfatterskabs netværk af tekster, der tilsammen danner en stor og forgrenet krone ud fra en himmerlandsk stamme som forsamlende vækstprincip. Med det personlige erindringsstof i myterne er stammen ikke alene en landskabsmetafor, men også samlesymbol for forfatterens subjektive bevidsthed og barndommens sanseindtryk og erindringsstof. Som en afsluttende perspektivering betragter jeg nu himmerlandshistoriernes placering i Jensens forfatterskab ud fra de spor, jeg har interesseret mig for i mine analyser. Det første angår den stedlige udviklingstanke, der reflekteres i flere af Jensens øvrige skrifter. Det andet berører det mørke bevidsthedsdyb, der får atmosfærisk repræsentation og epistemisk karakter, mens det sidste spor angår myteformen, som ikke alene ekspanderer Himmerland ud i verden og ned i tiderne, men også fører verden udefra og ind mod Himmerland.

Himmerlandske dybdespor i Johannes V. Jensens forfatterskab

I „Himmerlands Beskrivelse” betragter fortælleren sin barndomsegn som udgangspunkt for sit øvrige virke: „Hele mit Liv er en Himmerlands Beskrivelse” (2/90). Udsagnet etablerer et biografisk udgangspunkt for ikke alene himmerlandshistorierne, men Jensens samlede oeuvre, men taler ikke med i mine formalistiske analyser af stedets udvikling og fortællerens moderne bestræbelse på overskridelse af tid og rum. Frem for at tilgodesse Jensen, forfatter og fortæller som én

instans, lader jeg Himmerland være konkret samlingspunkt for den rumlige internalisering, der dog forgrener sig til andre værker og antyder et internaliseret Himmerland i forfatterbevidstheden.

Den zoologiske metaforik i flere himmerlandshistorier står i sammenhæng med en udtalt interesse for Darwin, der optræder eksplicit i flere af forfatterskabets tekster.²⁵² Den mekaniske udviklingstanke afløses imidlertid af et evolutionært idégrundlag, der foruden i *Himmerlandshistorier* også forekommer i romanserien *Den lange Rejse* (1908-1922) og i artikelsamlingen *Æstetik og Udvikling* (1923). I begge eksempler dannes evolutionen som i de senere himmerlandshistoriers myteform som en glidende udvikling, der ikke er landskabets historiske og ydre udvikling, men bevidsthedens springende tid. Bevidsthedens skyggeside og fordobling i det mørke Himmerlands uhyggelige atmosfære åbner for et fællesskab med *Kongens Fald* (1900-1901), *Madame D'Ora* (1904) foruden andre tidlige prosatekster.²⁵³ Her kunne den formalistiske analysetilgang til fænomenologiske rum åbne for yderligere indsigter i hovedværkernes erkendelsesformer forbundet til det relationelle rum, bevidsthedsakt og atmosfærologi. Atmosfære, synæstesi og dybdeerindring konstituerer mytens konvergens af tid og rum og forbinder himmerlandshistorierne til Jensens øvrige myteproduktion. Himmerlands atmosfære som forløser af det positive øjeblik forekommer ligeledes i „Ved Livets Bred” (1925) og „Vejviseren” (1940), der ikke er med i den nyeste udgivelse af *Himmerlandshistorier*, men som jeg afslutningsvis uddrager et par vigtige pointer fra.

Fænomenologiske sprækker ind til dybdeerindringen optræder i „Ved Livets Bred”, der har en kollektiv bevidsthedsform som overskridelse af den historiske tid frem for en moderne og individuel. Fortælleren i „Ved Livets Bred” reflekterer nostalgisk over tabet af barndomsland, og genkalder sig barnets oplevelse, der forbinder sig til slægten, men også til dyret: „Endnu længere ude knytter denne indre Anskuelsesform til Dyret. Det er en Verden som er mere end Erindring, det er Part af Slægtens Sjæl, som gennemtrænger af Skabningen. Følelsen deraf forekommer mig at hæve over Tid og Død, saa længe den bevares som dyrebar”.²⁵⁴ Erindringen er en tilbageskuende bevidsthedsakt i tråd med Bergsons livsfilosofi, der ophæver den lineære tid til fordel for en varen, der gennemstrømmer tid og rum på tværs af generationer og arter.

„Vejviseren” udtrykker en tilsvarende tidslig *durée*. Den voksne fortæller er for længe siden flyttet fra egnen og begiver sig tilbage til sit barndomsland: „Paa Bilture i Jylland i de senere Aar lægger jeg endnu lejlighedsvis Vejen gennem min Fødeegn, og

²⁵² Rossel 2016, side 183-198 og Ehlers Dam 2010, side 64.

²⁵³ Iversen 2018, side 338 og Bager 2007, side 43-52.

²⁵⁴ Jensen 1995, side 375-376.

kender den ikke igen [...] selve Landet afsjælet”.²⁵⁵ Moderniteten har sat sig igennem som asfaltering, og heden er opdyrket. Den moderne udvikling er, som Klages begræder, en afvikling af lokale særpræg, mens opløsningen af en særlig himmerlandsk *genius loci* forplanter sig til en bevidsthedsform, der ligeledes er underlagt udvikling, idet: „Enhver Tid har sit eget Ansigt”.²⁵⁶ Et gammelt skovhus indsættes dernæst som topologisk forbindelsesled mellem tidsligheder.²⁵⁷ Det gamle hus fremkalder en stemning hos fortælleren, der nedbryder grænsen mellem ydre landskab og indre bevidsthedsrum og bliver forløser for en forsamling af et før og et nu i en opfyldt øjeblikserfaring.

Bangs værker opløser en bestræbelse på at falde på plads og finde hjem ikke kun i Jylland, men i hele Danmark. Tilsvarende tømmer Jensen de himmerlandske landskaber for ontologisk betydning, men i modsætning til i Bangs værker konstituerer flere himmerlandshistorier en forløsende modus. For Himmerland går ikke op i luft med modernitetens ankomst i det absolutte og kronotopiske rum, men forplanter sig til en særlig bevidsthedsform og livskraft. Overskridelsen finder sted i myten, der transcenderer tid og rum og former Himmerland som et indre bevidsthedslandskab, som Bangs tre romaner opløser i fraværet af fortidens repræsentation i ydre og indre rum.

I forskellen på det absolutte, kronotopiske, men også relationelle rum er jeg tilbage ved indledningskapitlets præsentation af den tredelte typologi af rum, der har dannet afsæt for mine analyser, og i et konkluderende kapitel samler jeg nu de indsigter, mine analyser af Bangs og Jensens sted, rum og atmosfærer fremdrager.

²⁵⁵ Jensen 1995, side 380.

²⁵⁶ Jensen 1995, side 380.

²⁵⁷ Skoven indtager en særlig topos i Jensens mytedigtning som i eksempelvis „Sommersolhverv” (1932). Skoven er ikke repræsenteret i himmerlandshistorierne, men den særlige forbindelse mellem mørke og lys lader sig indfange i mine analyser. Skovens mørke tilbyder en kontakt til de dybe og førmoderne bevidsthedskræfter, der også træder frem i mine analyseeksempler, mens skovens lysninger åbner for en epifanisk og mytisk anlagt øjeblikserfaring.

VIII Modernitet mellem luft og jord

Den moderne erfaring og stedet

Afslutningsvis vender jeg nu tilbage til mit udgangspunkt for at sammenligne Herman Bangs *Ved Vejen*, *Tine* og *Sommerglæder* med Johannes V. Jensens *Himmerlandshistorier*. Mine målrettede nærlæsninger af sted, rum og atmosfære bekræfter en epokaltypisk bruderfaring i analyseværkerne, der konstitueres i dynamisk udveksling mellem landskab, krop og kultur. I trianguleringen forekommer Bangs landskaber luftige i romanernes rumlige struktur som ramme om romanernes borgerlige miljøer, mens Jensens *Himmerlandshistorier* ofte tager afsæt i en absolut kartografi og almuens lokale og nære forbindelse til landskab og jord.

Forskellen i luftens og jordens stoflighed bekræfter umiddelbart min forventning og tese om, at Bangs tre romaner i deres rumliggjorte form og fravær af stedbunden og lokal livspraksis er mere moderne end Jensens himmerlandshistorier. Forventningshorisonten udspringer af værkernes virkningshistorie, der kanoniserer Bang som impressionistisk storbydigter og betragter himmerlandshistorierne som hjemstavnsliteratur. Betegnelserne finder støtte i værkernes rumlige konstitueringer af stedet, der for Bangs vedkommende forløber i rhizomatisk og ekspansiv retning, mens træets lokale rodfæstning danner metafor for Jensens Himmerland.

Analyseværkerne etablerer foruden rum også tidslighed. I tråd med samtidens darwinisme tilgodeser både Bang og Jensen en mekanisk udviklingstanke, der i Bangs værker betragtes ud fra en idiosynkratisk forfatterholdning til den biologiske og mekaniske forplantningsevne, der ligeledes punkterer opdrift i flere af himmerlandshistorierne. Den åndelige og romantiske aspiration i Bangs romaner modstilles af en vitalistisk og evolutionær bestræbelse i himmerlandshistorierne. Men også i himmerlandshistorierne sætter en moderne spaltning mellem virkelighedskrav og idégrundlag sig igennem som en negativitetserfaring, der tømmer egnen for ydre opbyggelighed.

Den mekaniske udviklingstanke markerer sig i analyseteksterne som en kropsdrift, der modsætter sig intentionel virkeevne og bestræbelse. Her har værkerne vist sig at være godt egnet til at blive læst op mod de seneste årtiers internationale modernitetskritik, ligesom nyere økokritik har åbnet for en moderne forståelse af himmerlandshistoriernes menneske- og natursyn. Moderniteten er en aktør, der fratager analyseværkernes personkredse en styrende bevidsthedsform. Aktørnetværkene lader sig aflæse rumligt og affektivt og viser, at bevidstheden ikke lader sig afgrænse fra kroppens rumlige placering og udvekslinger. Konsekvensen bliver en gentænkning af den klassiske fænomenologis intentionalitetsbegreb.

Som brydningstid fratager moderniteten mennesket intentionel styreevne, og afhandlingens analysekapitler fremdrager ikke et moderne virkelighedstab, men en førmoderne eller en antimoderne fælleserfaring som grundlag for en manglende moderne værensform tilvejebragt af et uspaltet forhold mellem krop, landskab og kultur. Der kan ikke foretages et moderne renselsesarbejde, der betragtet ud fra Lefebvres triangulering udskiller et imaginært niveau fra et materielt og et symbolsk, for i den stedlige virkelighed er de tre sammenvævet som prosaisk tankeform. Som aktør for den moderne bruderfaring opløser moderniteten værkernes idégrundlag i en virkelighedserfaring af, at krop, landskab og kultur gensidigt spejler hinanden. Mine indsigter kvalificeres af sted og ikke mindst rum ud fra en opdeling i det absolutte, det kronotopiske og det relationelle rum, jeg tildeler funktion i den formalistiske optik.

Min formalistiske tilgang til analyserne har vist, at stedet ikke er en selvhvilende kategori, der fungerer som kulisse for en handling, men dannes af værkets form. Moderniteten reflekteres ikke alene tematisk, men også formelt i analyseværkerne med en effektiv infrastruktur, der bryder og rumliggør stedet. Modernitetens åbning af stedet har kartografisk konsekvens og efterlader spor i det ydre landskab. Den moderne bruderfaring kan i den forstand betragtes som et historisk og epokalt fænomen, der konstitueres kronotopisk i det litterære værk. I Bangs romaner går de faste pejlemærker op i luft og løsriver derved landskabet fra det romantiske menneske, der ikke kan genspejle sine fortidslængsler i de ydre omgivelser. Ligeledes omkalfatrer moderniteten en stabil kartografi i himmerlandshistorierne, men i modsætning til Bangs affektive og luftige bevægelsesrum bundfælder fortiden sig i himmerlandshistorierne i det ydre landskab som gravmonumenter og i det indre som en menneskelig og mørk natur.

Bang fragmenterer sine rum og udpeger i den metonymiske konstituering af rum en manglende kausalforbindelse mellem rodfæstet fortid og rumliggjort nutid, hvorimod Jensens geologisering markerer en refleksiv metaforik, der forbinder sig til den kartografiske overblikssposition og en vilje til at indskrive et landskabeligt betydningsgods og potent fortid på stedet. Men Himmerland kan ikke fastholdes som et evolutionært kraftcenter fæstnet til faste koordinater, og den metaforiske geologi fører også himmerlandshistoriernes steder mod en moderne virkelighedserfaring.

Luftens og jordens stofligheder viser sig i analyseteksternes produktion af rum. Bangs metonymiske rumdannelse betoner modernitetens fragmenterede og sidestillede rum, mens Jensens metaforiske konstituering af jordlag og rum bestræber sig på at skabe en historisk kontinuitet. Geologiseringen fremviser dog ingen ideel dialektik, men en kronotopisk destabilisering, og både Bang og Jensen fremstiller moderniteten som et kontinuitetsbrud mellem fortid og nutid, der fratager deres landskaber en firfoldig kerne af betydning. Inkongruensen mellem virkelighed og

idégrundlag stedfæster sig i det ydre og kronotopiske rum, hvor den idylliske længsel i Bangs romaner og himmerlandshistoriernes evolutionære afprøvning ikke kan gennemtrænge den sociale og lokale virkelighed. I modsætning hertil kommer den modernistiske bestræbelse på overskridelse til syne i det relationelle rum med atmosfære som medium for erkendelse.

Atmosfærens repræsentation er flersidig i mit samlede tekstkorpus og indfinder sig på forskelligartet vis som et affektivt, følelsesmæssigt, vejrligt eller socialt klima. På tværs af disse omskiftelige funktioner fremdrager jeg atmosfæren som en rumlig erkendelsesform i det relationelle rum og affekten som katalysator for bevidstgørelse. Den affektive indvirkning markerer en forflyttelse fra et abstraheret og stabilt forestillingsapparat til en konkret krops jordforbindelse på et dynamisk sted under udvikling, så den stednære erfaring hos Bang fremmaner et bevidsthedsskred fra ånd til krop, mens den hos Jensen udfordrer livskraftens opdrift, der holdes i ave af en mørk og menneskelig natur.

Forskellen på det kronotopiske og relationelle rum er en forskel mellem ydre og indre rum og tidslighed. Det relationelle rum erfares af en sanselig krop, og som fællesnæver er formsproget hos både Bang og Jensen fænomenologisk. Den sanselige stil former øjebliksoplevelser i det atmosfæriske mellemrum mellem subjekt og omgivelser og forløber i Bangs værker udefra og ind mod bevidstheden, mens der i de seneste himmerlandshistorier og mytens form forekommer en fluktuerende bevægelse mellem den subjektive erindring og ydre tid og rum. Atmosfære har i den forstand ikke alene æstetisk funktion som kulisse for handling, men tilfører et erkendelsesmæssigt rum for betydning.

Tidsligheden i det relationelle og atmosfæriske mellemrum harmonerer med Bergsons tidsfænomenologi. Den stedlige erkendelse determinerer fortiden med tilbagevirkende kraft i modsætning til den mekaniske udviklings lineære og kontinuerlige tidslighed og indlejrer fortiden i bevidstheden og ikke i et ydre landskab. Den stedlige overskridelse er en bevidsthedsakt og modsvar til den etablerede virkelighed i værkernes rumlige kredsløb. For Bangs vedkommende er det kærligheden og kunsten, der finder forløsning i de fænomenologiske sprækker, hvor hans personer løses fra kroppens binding til virkelighedsplanet, mens det hos Jensen er myten, der forløser et vitalistisk potentiale.

De atmosfæriske repræsentationer i mine analyseværker har en anden epistemologi end den mekaniske genstandsverden og konstituerer den subjektive overskridelse, der kun er Bangs romaners kvindelige hovedpersoner forundt gennem døden. Her markerer Jensens himmerlandshistorier sig som mere moderne end Bangs tre romaner på to afgørende punkter. I det ydre og vejrlige landskab vinder cyklisten over den genstridige himmerlandske blæst med sit moderne

transportmiddel, mens det er myten, der overskrider den kronologiske tid og forener øjeblikket med en dyb tidslighed. Myten bliver således til form og metafor for en moderne forløsning, som Bangs metonymiske opløsningsæstetik ikke rummer.

Dermed er jeg nået frem til en sidste og afgørende pointe i den komparative analyse af Bangs og Jensens udvalgte værker. Min teses påstand om, at Bangs romaner er mere moderne end Jensens *Himmerlandshistorier* kan bekræftes ud fra en isoleret betragtning af modernitetens rumliggørende konstituering af stedet. Der er imidlertid mere på færde end stedets absolutte og kronotopiske udvikling, og i min inddragelse af det relationelle rums atmosfæriske erkendelsesform etablerer himmerlandshistorierne en forløsning af den modernistiske bestræbelse på at overskride virkelighedsplanet, der ikke forekommer i Bangs romaner. Indsigten åbner for et afsluttende perspektiv på værkernes stoflige metaforer som knyttet til tid og rum.

Luftens opløsning og jordens rodfæstning konstituerer forskelligartede steder. I Bangs tre romaner går fortiden på metonymisk vis op i luft, hvorimod den lokale og partikulære geologi i himmerlandshistorierne indlejres i den menneskelige natur som en bevidsthedsform, der skaber bund for erindringens dybe tidslighed, og som rumligt set kvalificerer en overskridelse af den moderne tabserfaring. Den modernistiske bestræbelse forløses i de seneste himmerlandshistorier af teknologi og den mandlige helts moderne bevidstgørelse og psykologi. Det tilfører mine analyser et diakront element, der bekræfter litteraturhistoriens udvikling fra moderne gennembrud mod modernisme. Til gengæld problematiserer indsigten den dikotomiske opdeling i byen som modernitetens rum og landet som traditionens i det moderne gennembruds værker, og dermed er jeg fremme ved en afsluttende perspektivering af afhandlingens afgørende pointer.

Udsyn

Forventningen om, at Bangs tre romanværker er mere moderne end Jensens *Himmerlandshistorier* er ikke blevet indfriet. Min inddragelse af Simmels dikotomiske sociologi og Klages økokritiske manifest har dannet ramme om en samtidshistorisk tilgang til den stedlige rumliggørelse, der fandt sted på tærsklen til det tyvende århundrede, og som rækker ud over den isolerede nærlæsning af værkerne. Dermed har jeg åbnet for et litteraturhistorisk sammenligningsgrundlag, som finder teoretisk støtte i Jauß' receptionsæstetik og den synkrone og diakrone litteraturanalyse.

Til at bekræfte Bangs urbane affekt som en enestående erkendelsesform, der rammer hele landet, kunne den komparative og formalistiske analyse af sted breddes ud til at omfatte flere værker, der interesserer sig for livet uden for hovedstaden i

begyndelsen af det tyvende århundrede. Marie Bregendahls *Sødalsfolkene* (1914-1923) fortjener som *Himmerlandshistorier* en økokritisk nyorientering, ligesom interessen for sted, rum og atmosfære aktualiserer det øvrige folkelige gennembruds værker på ny. Inden for det nordiske litteraturområde kunne også Knut Hamsuns rumlige og modernistiske repræsentationer i *Sult* (1890) og *Markens Grøde* (1917) kaste lys over den skønlitterære stedfæstelse af bevidsthedsakt og erkendelsesform i henholdsvis byen og på landet.

Det stedteoretiske afsæt åbner for en nytænkning af danske litteraturværkers placeringer i et mere grænsesprængende landskab, der etablerer et netværk af tekster på tværs af genreskel og litteraturhistoriske perioder. Det stedlige fokus forløser en ontologisk indsigt, der breder de singulære værker ud mod et mere almengyldigt felt, der betænker, hvad det vil sige at være menneske stedt i en omskiftelig verden. Fælleserfaringen rækker ind i en global nutid og samtidens pandemier og klimalitteratur. I dag er ikke kun det lokale landskab, men en global verden under pres af vira og vejr, der som aktører modsætter sig stabilitet og inertie og virker tilbage på den menneskelige intentionalitet ved at stede mennesket i en antimoderne værensform på tværs af sted, rum og atmosfære.

Anvendt litteratur

Primærlitteratur

- Bang, Herman: *Ved Vejen in Romaner og noveller*, bind 7. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2010 (1886).
- Bang, Herman: *Tine in Romaner og noveller*, bind 3. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2008 (1889).
- Bang, Herman: *Sommerglæder in Romaner og noveller*, bind 4. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2008 (1902).
- Jensen, Johannes V.: *Himmerlandshistorier*, bind 1. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, København 2018 (1898-1950).
- Jensen, Johannes V.: *Himmerlandshistorier*, bind 2. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, København, 2018 (1898-1950).

Sekundærlitteratur

- Andersen, Frits: „Det umoderne. Johannes V. Jensens antropetiske fortællinger” in Stefan Iversen (red.): *Kraftlinjer. Om Johannes V. Jensens forfatterskab*. Syddansk Universitetsforlag, Odense 2004.
- Andersen, Frits: „Die Natur bei Johannes V. Jensen” in Aage Jørgensen og Sven Hakon Rossel (red.): *„Gelobt sei das Licht der Welt...” Der dänische Dichter Johannes V. Jensen*. Praesens Verlag, Wien 2007.
- Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.
- Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston 1994 (1957).
- Bager, Poul: „Himmerlandshistorier. Om det tabte land på godt og ondt” in Stefan Iversen (red.): *Kraftlinjer. Om Johannes V. Jensens forfatterskab*. Syddansk Universitetsforlag, Odense, 2004.
- Bager, Poul: „Endgültige Ohnmacht: Über Johannes V. Jensens Himmerlandsgeschichten” in Aage Jørgensen og Sven Hakon Rossel (red.): *„Gelobt sei das Licht der Welt...” Der dänische Dichter Johannes V. Jensen*. Praesens Verlag, Wien 2007.
- Bakhtin, Mikhail M.: *Rum, tid og historie – kronotopens former i europæisk litteratur*. Kulturklassiker Klim, Aarhus 2006 (1937-38).
- Bang, Herman: *Haabløse Slægter in Romaner og noveller*, bind 1, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2008a (1880).
- Bang, Herman: *Stuk in Romaner og noveller*, bind 2, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2008b (1887).
- Bang, Herman: *De uden Fædreland in Romaner og noveller*, bind 5, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2008c (1906).
- Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*. Polity Press, Cambridge 2012 (2000).
- Beer, Gillian: *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2009 (1983).

- Benjamin, Walter: *Passageværket*. Forlaget Politisk Revy, København 2007 (1927-1940).
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, Durham and London 2010.
- Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2011 (1900).
- Bergson, Henri: *Philosophie der Dauer*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2013 (1907).
- Bergson, Henri: *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Date of Consciousness*. Martino Publishing, Mansfield 2015 (1910).
- Berman, Marshall: *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Verso, New York 2010 (1982).
- Binotti, Johannes: *TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Diaphenes, Zürich-Berlin 2013.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*. Schriften Band 6, Königshausen & Neumann 2011 (1963).
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp Verlag, Berlin 2013.
- Böhme, Gernot: *Leib: Die Natur die wir selbst sind*. Suhrkamp Verlag, Berlin 2019.
- Boothe, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago 1983 (1961).
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York, 2001.
- Butler, Judith: *Frames of War. When Is Life Grievable?* Verso, New York 2010.
- Büttner, Urs & Ines Theilen (red.): *Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium Literarischer Meteorologie*. J.B. Metzler, Stuttgart 2017.
- Carter, Paul: *Places Made After Their Stories. Design And The Art Of Choreotopography*. The University of Western Australia, Crawley 2015.
- Casey, Edward S.: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2009 (1993).
- Casey, Edward S.: „Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid” in Anne-Marie Mai & Dan Ringgaard: *Sted*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2010.
- Cresswell, Tim: *Place a short introduction*. Blackwell Publishing, Oxford 2004.
- Curtis, James M.: „Bergson and Russian Formalism” in *Comparative Literature* Vol. 28 No. 2 Duke University Press, Durham 1976.
- Dahl, Per & Aage Jørgensen: „Efterskrift” in Jensen, Johannes V.: *Himmerlandshistorier*, bind 2. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, København, 2018.
- Dahl, Per & Aage Jørgensen: „Udgaveforhold” in Jensen, Johannes V.: *Himmerlandshistorier*, bind 2. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, København, 2018.
- Dahl, Per & Birgitte Dalsgård: „Efterskrift” in Bang, Herman: *Romaner og noveller*, bind 7. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2010.
- Darwin, Charles: *On the Origin of Species. By Means of Natural Selection*. Dover Publications, Inc., New York 2006 (1859).
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*. Bloomsbury, New York 2013 (1987).

- Derrida, Jacques: *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge Classics, New York 1994.
- Ehlers Dam, Anders: *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2010.
- Elbek, Jørgen: *Johannes V. Jensen*. Gyldendal, København 1966.
- Ette, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Kulturverlag Kadmos, Berlin 2005.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. CreateSpace Publishing Platform, Scotts Valley 2017 (1919).
- Gemzøe, Anker: „Fortællingen punkteret. Om *Sommerglæder*” in Dansk Noter, Nr. 2, Dansk lærerforening, Frederiksberg 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2013 (1787).
- Guattari, Félix: *The Three Ecologies*. Bloomsbury, New York 2000 (1989).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Stimmungen Lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. Carl Hanser Verlag, München 2011.
- Harrison, Robert P.: *Forests. The Shadow of Civilisation*. The University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Harvey, David: *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*. Columbia University Press, New York 2009.
- Heede, Dag: *Herman Bang: Mærkværdige læsninger*. Syddansk Universitetsforlag, Odense 2003.
- Heidegger, Martin: *Væren og Tid*. Klim, Aarhus 2007 (1927).
- Heidegger, Martin: „Bauen Wohnen Denken” in Martin Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*. Verlag Günther Neske, Stuttgart 2000 (1951).
- Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Felix Meiner Verlag, Hamburg 2009 (1913).
- „Højsangen” i *Bibelen*. Den hellige Skriffs kanoniske Bøger, Det Danske Bibelselskab, København 1992.
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2016 (1947).
- Ingold, Tim: „The Temporality of the Landscape” in *World Archeology*, Vol. 25, No. 2, Taylor & Francis, Oxfordshire 1993.
- Ingold, Tim: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. Routledge, New York 2011.
- Ingold, Tim: *The Life of Lines*. Routledge, New York 2015.
- Iversen, Stefan: „Alt er undergivet forvandling. Om Himmerland i Johannes V. Jensens forfatterskab” in *Passage* nr. 54, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2005.
- Iversen, Stefan: *Den uhyggelige fortælling. Unaturlig narratologi og Johannes V. Jensens tidlige forfatterskab*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2018.
- Jakobson, Roman: *Language in Literature*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1987.

- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.
- Jensen, Johannes V.: *Den gotiske Renaissance*. Det Nordiske Forlag, København 1901.
- Jensen, Johannes V.: „Myten som Kunstform” i *Aarbog*, København 1916.
- Jensen, Johannes V.: *Den lange Rejse*. Andet Bind. København, Gyldendal 1964 (1921).
- Jensen, Johannes V. „Ved Livets Bred” in Johannes V. Jensen: *Himmerlandshistorier*. Gyldendal, København 1995 (1925).
- Jensen, Johannes V.: „Vejviseren” in Johannes V. Jensen: *Himmerlandshistorier*. Gyldendal, København 1995 (1940).
- „Jobs Bog” i *Bibelen*. Den hellige Skriffs kanoniske Bøger, Det Danske Bibelselskab, København 1992.
- Jørgensen, Aage & Anders Thyrring Andersen (red.): *Et Spring ind i et Billede. Johannes V. Jensens mytedigtning*. Odense Universitetsforlag, Odense 2000.
- Jørgensen, Aage: *Tilblivelsens digter. Nedslag i Johannes V. Jensens forfatterskab*. Forlaget Underskoven, København 2013.
- Jørgensen, Bo Hakon: *Intentionalitet. Om litterær analyse på fænomenologisk grundlag*. Syddansk Universitetsforlag, Odense 2003.
- Jørgensen, Hans Otto: *Horden. Tretten digterportrætter 1872-1912*. Gladiator, København 2015.
- Kielberg, Esther: „Efterskrift” in Bang, Herman: *Romaner og noveller*, bind 3. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2008.
- Klages, Ludwig: *Mensch und Erde – ein Denkanstoß*. Matthes & Seitz, Berlin 2013 (1913).
- Kielberg, Esther: „Efterskrift” in *Romaner og noveller*, bind 3. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2008.
- Larsen, Svend Erik: „Kampen om landskabet. Om litteratur, krig og landskab” in *Passage* nr. 44, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2002.
- Latour, Bruno: *We have never been modern*. Harvard University Press, Cambridge 1993.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, Oxford 2007.
- Law, John: *After Method. Mess in Social Science Research*. Routledge, New York 2004.
- Lindén, Axel: *Förnimmelser. En fenomenologisk analys av Herman Bangs författerskap*. Ellerströms forlag, Lund 2009.
- Mai, Anne-Marie & Dan Ringgaard. *Sted*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2010.
- Malpas, J.E.: *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge University Press, New York 1999.
- Marcuse, Ludwig: „Gibt es noch die Provinz” in Carl Amery (red.): *Die Provinz. Kritik einer Lebensform*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1966.
- Massey, Doreen: „En global fornemmelse for sted” in Mai, Anne-Marie & Dan Ringgaard. *Sted*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2010 (1997).
- Massumi, Brian: *Parables For The Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, London 2002.

- Mecklenburg, Norbert: *Erzählte Provins: Regionalismus und Moderne im Roman*. Athanaeum Verlag, Bodenheim 1989.
- Meiner, Carsten og Frederik Tygstrup: „Fra normativ til historisk topos-forskning” in K&K, Årgang 45, Nr. 123, 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fænomenologi (1. del af 'Perceptionens fænomenologi')*. Det lille forlag, København 2009 (1945).
- Miller, Daniel: *Material Culture and Mass Consumption*. Wiley-Blackwell, New Jersey 1987.
- Morton, Timothy: *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge 2009 (2007).
- Müller-Wille, Klaus: „Hispanomanie – Dänische Spanienreisen und die Konzeptionen einer anderen Moderne” in Thomas Seiler (red.): *Skandinavisk-iberoamerikaniske Kulturbeziehungen*. A. Francke Verlag, Tübingen 2013.
- Müller-Wille, Klaus et al. (red.): *Skandinaviske Skriftlandschaften. Vänbok till Jürg Glauser*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2017.
- Müller, Katharina: „Katinka glitt in das Leben mit den Zügen hinein, die kamen und gingen”. Raumzeitliche Wahrnehmung und die Eisenbahn in Herman Bangs *Ved Vejen*” in Heitmann, Annegret & Stephan Michael Schröder (red.): *Herman-Bang-Studien. Neue Texte – neue Kontexte*, Herbert Utz Verlag, München 2008.
- Mortensen, Klaus P. & May Schack: (red.): *Dansk litteraturs historie 1870-1920*. Gyldendal, København 2015 (2009).
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci: Towards af Phenomenology of Architecture*. Rizzoli New York, 1980.
- Ordbog over det danske Sprog. Netudgave: <https://ordnet.dk/>
- Rasmussen, Anders Juhl: „Efterskrift” in Bang, Herman: *Romaner og noveller*, bind 4. Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2008.
- Relph, Edward: *Place and Placelessness*. Sage, London 2008 (1976).
- Ringgaard, Dan: *Stedssans*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2010a.
- Ringgaard, Dan: „Litteraturens tilstand er kosmopolitisk: eller: Der findes ingen ny hjemstavnsliteratur” in *Synsvinkler*, Årg. 19, nr. 42, Syddansk Universitet, Odense 2010b.
- Ringgaard, Dan: „Rummet hos Herman Bang og Henrik Pontoppidan”. Netpublikation: <http://www.henrikpontoppidan.dk/text/seclit/secartikler/ringgaard/rummet.html> (sidst besøgt 15.8.2018), 2011.
- Ringgaard, Dan: *Årsværk. En kritikers dagbog*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 2017.
- Robbins, Bruce: *Cosmopolitics. Thinking and Feeling beyond the Nation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.
- Rosa, Hartmut: *Resonanz*. Suhrkamp, Berlin 2016.
- Rossel, Sven Hakon: „Charles Darwin i dansk litteratur med særlig henblik på Johannes V. Jensens forfatterskab” in *Folia Scandinavica*, Vol. 19, De Gruyter Open, Poznan 2016.
- Rudova, Larissa: „Bergsonism in Russia: The Case of Bakhtin” in *Neophilologus* nr. 80, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1996.
- Schanz, Hans-Jørgen: *Europæisk idehistorie: historie, samfund, eksistens*, Gyldendals Bogklubber, København 2003.

- Schmitz, Hermann: *Ausgrabungen zum wirklichen Leben. Eine Bilanz*. Verlag Karl Alber, Freiburg 2016.
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006 (1903).
- Sloterdijk, Peter: *Sphären I. Blasen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2016 (1998).
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Picador, New York 1990.
- Svane, Marie-Louise: *Formationer i europæisk romantik*. Museum Tusculanums Forlag, København 2003.
- Sørensen, Peer E.: *Vor Tids Temperament. Studier i Herman Bangs forfatterskab*. Gyldendal, København 2009.
- Tuan, Yi-Fu: *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Coloumbia University Press, New York 1974.
- Tygstrup, Frederik: „Det litterære rum” in *Passage* nr. 31/32, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1999.
- Tygstrup, Frederik: „Affekt og rum” in *K&K*, Årgang 41, Nr. 116, 2013.
- Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. The MIT Press, Cambridge 1992.
- Wenusch, Monica: „... ich bin eben dabei, mir Johannes V. Jensen zu entdecken ...” *Die Rezeption von Johannes V. Jensen im deutschen Sprachraum*. Praesens Verlag, Wien 2016.
- Wylie, John: *Landscape*. Routledge, New York 2007.

Lebenslauf

Caroline Ballebye SØRENSEN

Geburtsdatum: 6. Juli 1978

Doppelbürgerin Dänemark und Schweiz

Seit August 2013: Lehrbeauftragte für Dänisch und neuere skandinavische
Literatur an den Universitäten Zürich und Basel

September 2008-August 2013: Lehrbeauftragte für Dänisch an der Universität Zürich

Oktober 2007: Lizenziat der Universität Zürich
Hauptfach: Nordische Philologie
Nebenfach I: Englische Literaturwissenschaft
Nebenfach II: Englische Sprachwissenschaft

Januar 2005: Bachelor of Arts Aarhus Universität Dänemark
Hauptfach: Nordische Sprache und Literatur